TERESA revista de literatura brasileira 8 | 9

8 | 9

Teresa revista de literatura brasileira

Rio, sábado, 3 da tarde.

Mario:

Levei hoje ao Viriato a "Amostra de Romance". Ele conversou sobre você e me mostrou a sua 2ª carta. Afiançou-me que nunca Teresa tencionou esculhambar e só de acordo jornalisticamente para atrair a atenção do público. Disse: "Ora essa, o Mario fica zangado porque eu o chamei de papa; o Graça também ficou zangado porque eu não disse que o papa era êle!" No fundo tudo isso foi bom: que êle chamou v. de papa, ou você tenha titulado, etc. NO FIM DÁ CERTO. A vida é uma coisa prodigiosamente bonita! Deus é grande mesmo, puxa! Agora deixo pra dizer puxa puxa puxa. Puxa-puxa!

TERESA É UM COLOSSO.

Já recebi o meu cincoenta. Ele, você e o Tenório quiseram receber por meu intermédio e só dirão. Prudentico está preparando a 4ª semana. Verso. Perguntei o assunto. Ele disse: 'Copacabana, o mar e outras coisas'. Fiz êle notar que seria um título estupendo, título poema-completo. Não acha? Ele concordou e vai intitular assim.

A Rodinha achou o "Ponteando sobre o amigo bom" uma coisa extraordinária! Eu, moço iniciador – orgulhosíssimo.

Ciao, Mariozinho..

M

Rio, sábado, 3 da tarde.

Mario:

Levei hoje ao Viriato a "Amostra de Romance". Ele conversou sobre você e me mostrou a sua 2ª carta. Afiançou-me que nunca tivera tenção de esculhambar e só de acenar jornalisticamente para atrair a atenção do público. Disse: "Ora essa, o Mario fica zangado porque eu o chamei de papa; o Graça também ficou zangado porque eu não disse que o papa era ele!" No fundo tudo isso foi bom: que ele chamou v. de papa, que você tenha estrilado, etc. NO FIM DÁ CERTO. A vida é uma coisa prodigiosamente bonita! Deus é grande mesmo, puxa! Agora deu pra dizer puxa puxa puxa. Puxa-puxa!

TERESA É UM COLOSSO. ——— Se você e o Tasso já receberam o meu cincoentão? Se você e o Tasso quiserem receber por meu intermédio é só dizer. Prudentico está preparando a 4ª semana. Verão. Perguntei o assunto. Ele disse: "Copacabana, o oceano e outras coisas." Fiz ele notar que seria um título estupendo, título poema-completo. Não acha? Ele concordou e vai intitular assim.

A Rodinha achou o "Ponteando sobre o amigo bom" uma coisa extraordinária! Eu, mesmo mistificador — orgulhosíssimo.

Ciao, Mariocamarada.

M.

AGRADECIMENTOS Arquivo Literário de Erico Verissimo, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Brigitte e José-Luis Diaz, Carlos Augusto de Moraes Andrade, Cecília Scharlach, Gênese de Andrade, Flávio Rodrigo Penteado, Fundação Gilberto Freyre, Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Italo Moriconi, João Cezar de Castro Rocha, Júlio Castañon Guimarães, Jussara Fino, Maria da Saudade Cortesão Mendes, Maria Salete Magnoni, Rudá de Andrade, Secretaria do DLCV da FFLCH-USP, Sergio Miceli, Solombra – Agência Literária, Telê Ancona Lopez, Walnice Nogueira Galvão.

REVISÃO DOS *ABSTRACTS* Paulo José da Silva Cunha.

Teresa é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 8/9. São Paulo: Ed. 34, 2008.

ISSN 1517-9737-04

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

USP editora34 imprensaoficial

Teresa

revista de literatura brasileira 8 | 9

[Desenhos de Thiago Honório]

SOBRESCRITO

Philippe Lejeune, na crônica "A quem pertence uma carta?", inserida em *Pour l'autobiographie* [1998], desvela a complexa natureza das mensagens epistolares: "A carta, por definição, é uma partilha. Tem diversas faces: é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o 'eu', o 'ele' e os outros), um texto (que se pode publicar)...". Embora Lejeune privilegie em seu artigo questões éticas ligadas à publicação de correspondência – assunto no qual os três aspectos aludidos mostram-se intimamente imbricados –, a definição proposta sugere instigantes desdobramentos. Em torno de cada uma dessas perspectivas (carta/objeto; carta/ato; carta/texto) orbita uma constelação de assuntos, significados e indagações.

Vista como "objeto" cultural, a carta nos remete ao suporte e a seus significados, assim como à história das condições materiais da troca epistolar. A qualidade e a cor do papel, timbres, monogramas, marcas d'água, assim como os instrumentos da escrita, espelham códigos sociais, entremostrando a mão – a classe, escolaridade, formação cultural – de quem escreve. Sobrescritos, carimbos e selos nos levam ao funcionamento das instituições que colocam em trânsito essa forma de comunicação escrita. Caixas de correio, em sua diversidade criativa, exprimem o imaginário coletivo e a mais recôndita vida mental dos sujeitos que a produziram. E se, com a tecnologia, o papel e a tinta cedem lugar à produção "virtual", o *e-mail* ainda assim estará sujeito a normativas ("netiqueta"), a contingências da remessa de informações (o correio eletrônico) e aos valores implícitos na escolha de um determinado provedor. Na qualidade de "objeto", a carta também se presta à transfiguração artística, a fetiches e à exploração econômica.

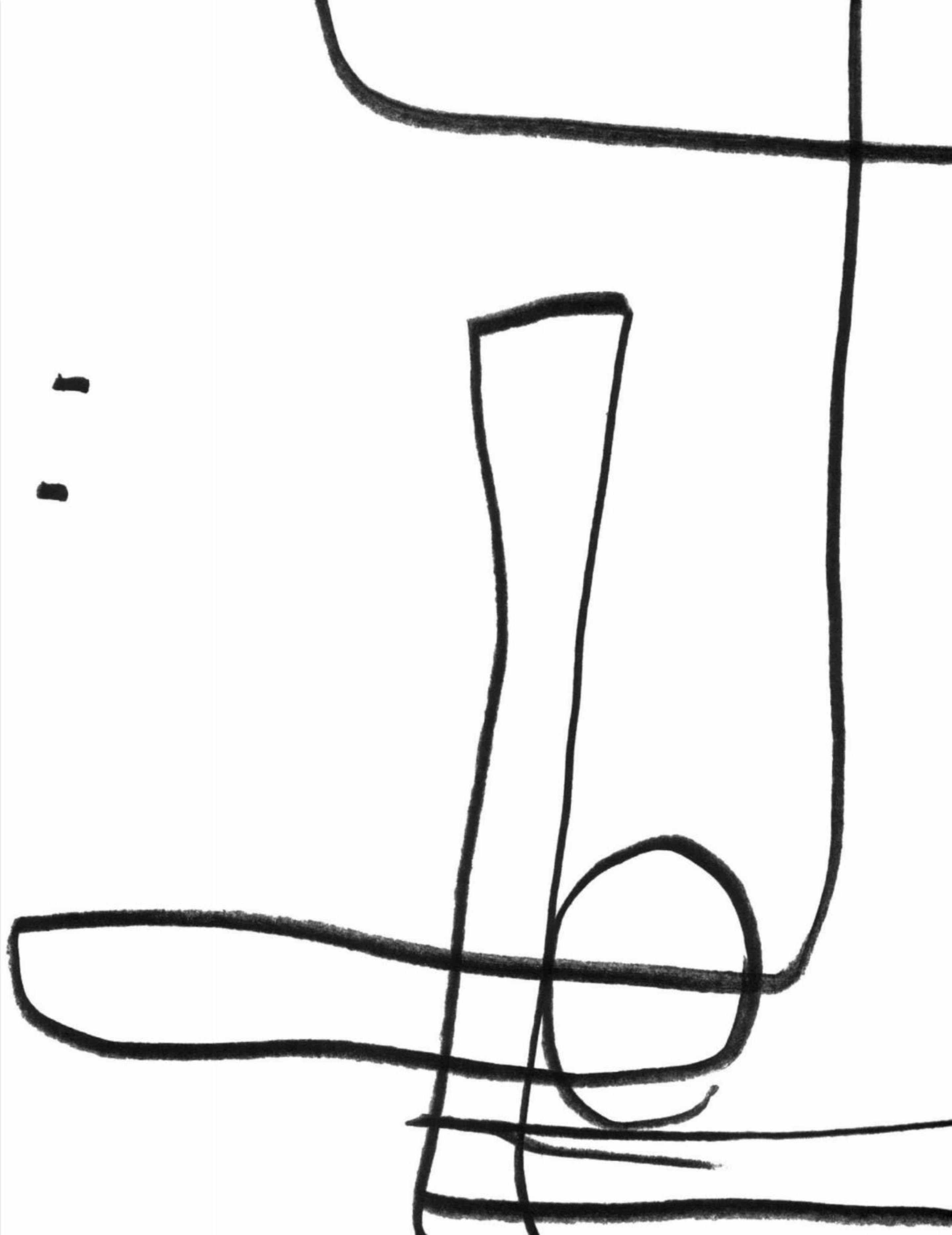
Enquanto "ato", no campo semântico da representação teatral, a carta coloca "personagens" em "cena". O remetente assume "papéis", ajusta "máscaras" em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários, com objetivos afetivos ou práticos definidos. Sob o signo da encenação, a verdade expressa na carta – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é sempre pontual e cambiante. Em outra direção, associando-se "ato" a "práxis", a carta pode testemunhar a "dinâmica" de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como "ações" nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se como um agitado "canteiro de obras". Nessa profícua seara, a crítica genética buscará apreender o testemunho e as pegadas dos processos de criação, assunto tão bem explorado pelo estudioso francês José-Luis Diaz em seu "Qual genética para as correspondências?", na *Manuscrítica. Revista de Crítica Genética*, 2007.

A retórica e os estudos linguísticos/filológicos veem a carta como "texto". A meio caminho entre o prosaico e o literário, entre o público e o privado, manifesto em formas

irrequietas (a carta, o bilhete, o cartão-postal, o telegrama, o *e-mail* etc), esse "texto" atrai também os olhares das mais diversas áreas do conhecimento, da história à psicologia (e psicanálise), da sociologia e filosofia às artes em geral, das ciências exatas às biológicas, olhares que desejam captar testemunhos e ideologias, fundamentos artísticos e científicos, experiências vividas ou imaginadas. Os estudos culturais privilegiam essa voz da intimidade, atravessada por ideologias. Na teoria e nos estudos literários, a carta/texto tanto pode ser "material auxiliar", ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética; ou, ainda, "texto literário" nas paragens do romance epistolar...

Em face da abrangência e complexidade da matéria, *Teresa* pretende, neste número temático duplo, contribuir para a melhor compreensão do lugar e das potencialidades da epistolografia brasileira nos atuais estudos literários, inspirando-se na atuação pioneira das professoras Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battela Gotlib, organizadoras do volume *Prezado senhor, prezada senhora*: estudos sobre cartas, publicado em 2000. Com Walnice, aliás, *Teresa* dialogou longamente, colocando em pauta assuntos polêmicos relacionados à pesquisa em cartas: "literariedade", "ética", "preparo de edições" etc. As seções *Diálogos* e *Temas, tempos*, tencionando promover um amplo mapeamento de assuntos, práticas epistolares e procedimentos metodológicos na abordagem do gênero epistolar no Brasil, instauram a interlocução fecunda de jovens pesquisadores com nomes consolidados da teoria, da historiografia e da crítica literária em nosso país. A amostra de *Resenhas* reúne diferentes posturas críticas em face da epistolografia, procurando fornecer uma síntese de tópicos históricos e (extra)textuais vinculados ao estudo de correspondências. Na seção *Documento*, cartas inéditas de Mário de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade deixam entrever o refinamento estético desses escritos pessoais, as instigantes relações entre epistolografia e memorialismo, bem como, implicitamente, o debate sobre a importância do trabalho de anotação editorial de uma correspondência. Em *Criação*, a prosa de Alcides Villaça e a poesia de Fabiano Calixto exploram, com grande força imagética e estilística, as estratégias epistolares de ontem e de hoje. *Posta restante*, por sugestão do Prof. Antonio Dimas, fornece uma bibliografia preliminar para aqueles que desejam percorrer o território da pesquisa em cartas.

Deixo, agora, em suas mãos, prezado leitor, este gordo envelope, tão ao gosto dos amadores da carta!

Marcos Antonio de Moraes

1 • ENTREVISTA

"À margem da carta"

Walnice Nogueira Galvão

[Teresa] Na 'apresentação' de *Prezado senhor, prezada senhora. Estudos sobre cartas* [Companhia das Letras, 2000], as organizadoras do livro, Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, lançam um sinal de alerta: o correio eletrônico, "ao que tudo indica, fará cair em desuso a carta"...

[Walnice] Alguém escreve cartas hoje em dia? Para mim, deixaram de escrever. Eu também parei de escrever cartas. A carta sumiu, coincidindo com o advento do computador doméstico.

Por outro lado, já começamos a observar o aparecimento de número expressivo de estudos dedicados à carta.

Trata-se de duas faces do mesmo fenômeno. A disseminação do computador acabou com a carta e, na hora em que a matou, descobriram que era um objeto precioso. É a mesma origem, em minha opinião, da crítica genética: o estudo dos processos de criação nos manuscritos só apareceu quando o computador obsoletizou o rascunho, que então se tornou uma coisa preciosa também. A crítica genética nasce junto com esse renovado interesse pela carta. Com a popularização do PC, do correio eletrônico, ninguém mais escreve cartas. Então, todo mundo botou a mão na cabeça, dizendo: "Meu Deus, que preciosidade! Desapareceu! Vamos estudar!". É bem materialista minha explicação.

O *e-mail* surgiu como sucedâneo da carta, não acha?

O *e-mail* é um embrião de carta, vamos dizer assim. Como o suporte é outro, mudou tudo: a linguagem do *e-mail* não é a linguagem da carta, embora seja um resquício dela. É algo mais parecido com o telegrama ou com a taquigrafia, por causa das abreviaturas que você usa, dispensando maiúsculas, pontuação etc. Mesmo o nome do destinatário desapareceu, vindo agora escrito no cabeçalho eletrônico. Seria interessante refletir um pouco sobre os vestígios da carta no *e-mail*, pensando, por exemplo, como a materialidade, o suporte, afetou a linguagem epistolar.

No *e-mail* há o imediatismo, a força do pragmático.

Sem dúvida, esse é um outro elemento que conta. Vou recuar um pouco no tempo. No século XIX e mesmo no início do XX, as pessoas faziam rascunho das cartas, que eram escritas à mão, caprichando na letra. A máquina de escrever só foi inventada no final do século XIX. Bem antes do advento da caneta-tinteiro, como usavam canetas e tinteiros separados, era comum que houvesse borrões, porque a tinta respingava, favorecendo o tradicional "desculpe os erros e os borrões", no final da carta. As pessoas escreviam rascunhos num livro, um livro-caixa encadernado, de grandes dimensões, chamado "Borrador". Escreviam lá, porque podiam se arrepender, riscar, ler outra vez, modular a expressão etc. Depois passavam a carta a limpo, em papel de boa qualidade, papel de fibra de linho, com letra desenhada. Se houvesse borrão, jogavam fora a carta, faziam outra. E o original ficava preservado nesse livro, que se tornava um arquivo. Depois, a pessoa pegava uma régua, aplicava-a obliquamente sobre a página do livro, passava um risco da esquerda, embaixo, para a direita, na parte de cima; conforme o caso, escrevia a data em que enviou a carta e se houve resposta. O destinatário realizava o mesmo processo. Podemos compulsar Borradores como esses na biblioteca de José Mindlin. Nesse movimento, havia um tempo de espera, de reflexão, de cogitar sobre aquele assunto, de pensar naquela pessoa...

Walter Salles, em entrevista sobre o filme *Central do Brasil*, na *Folha de S. Paulo*, em 29 de março de 1998, também dizia: "A comunicação por carta tem um tempo próprio, uma extensão particular e uma reflexividade incompatíveis com meios de comunicação frios como o *e-mail*".

Claro que o *e-mail*, na *internet*, facilitou muito a vida de toda a gente, sobretudo de quem escreve: não consigo me imaginar vivendo sem computador. Mas quando manuseio estes objetos únicos, cheios de aura, como dizia Walter Benjamin, quando pego uma carta de Euclides da Cunha, tenho pena de que a carta tenha desaparecido. Aquela letra maravilhosa... Euclides da Cunha tem uma letra que parece formiguinha, deste tamanhinho, às vezes só a lupa permite a decifração: mas é regular, é perfeita. É caligrafia, não é grafia...

Para a criação e para os estudos literários, quais as consequências (perdas e possibilidades) das transformações das comunicações hoje mediadas antes por *e-mail* que por cartas?

É isso que estamos discutindo... O que se perde é o estilo epistolar. Pense nas cartas da Madame de Sévigné, por exemplo. Ela faz parte da história da literatura só pelas cartas que escreveu, já que não deixou qualquer obra literária. Pertencia à corte de Luís XIV, a corte mais suntuosa que já houve na história, cheia de protocolos e rituais complexos. Sua filha, que ela amava perdidamente, casou-se e foi morar na província. Durante trinta anos, Madame de Sévigné escreveu cartas para a filha, contando como era a vida da nobreza, lançando mão do estilo adequado à corte de Luís XIV. Mulher inteligentíssima, era muito observadora. Escrevia alta literatura. Isso é estilo epistolar, em seu auge. Há um estilo epistolar, em que as pessoas não brincam quando estão escrevendo cartas, porque aquilo vai ficar documentado, pode ser lido por terceiros, não é como o *e-mail*.

Poderíamos pensar, particularmente, em uma nova geração de escritores, que fez do espaço do *e-mail* um lugar de debate e de criação.

A comunicação ficou muito mais fácil, mas, repito, perdeu-se o estilo epistolar. Mesmo como espaço de criação e de discussão de ideias, vejo um pouco mais de leviandade no *e-mail*. Os meus, mesmo, não levo tão a sério quanto eu levaria uma carta, porque não têm a ponderação da carta. O veículo material solicita a rapidez e a ligeireza. Você senta lá e... pronto! Sinto que é um meio que convida à leviandade.

E não se guardam mais essas mensagens virtuais...

Não. Aquilo vai desaparecer.

Sabemos de escritores que imprimem e arquivam *e-mails* recebidos... como forma de preservar a vida da carta...

Qual é o tamanho da casa deles? [risos] Nesse caso, você regride do meio eletrônico mais avançado para o meio mais atrasado, que é o papel impresso. É até engraçado!

O mercado editorial abriu-se para a publicação de cartas de escritores, artistas, personalidades históricas e de cidadãos comuns, tanto quanto de antologias de cartas. Estamos vivendo um *boom* editorial da epistolografia?

Parece que sim, sempre relacionado ao aparecimento do computador e ao desaparecimento da carta. A carta morreu, vamos publicar as que existem...

Os estudos literários parecem cada vez mais interessados pela carta.

Carta, nesse caso, vista como "paratexto", segundo a crítica genética...

Quer dizer, como elemento que contribui para a compreensão de aspectos da vida e da obra de um escritor?

Neste caso, sim. Contudo, é improvável que a carta possa ser considerada o próprio texto de criação, a não ser excepcionalmente. Embora aconteça, às vezes, de a carta tornar-se "prototexto", como no caso da correspondência de Guimarães Rosa. Particularmente nas cartas em que discute a tradução de seus textos. Uso "prototexto" entre aspas, bem entendido. Explicando direito: as cartas dele para os tradutores são as mais extraordinárias que já vi. Rosa discute cada palavra, sugerindo soluções, melhores que as dos tradutores. Faz desenhos para explicar termos que usou em sua ficção. Desmancha palavras, em busca da etimologia. É difícil você traduzir fenômenos de vegetação ("o mato... aeiouava"), o barulho que a vegetação faz quando queima no sertão, ou o ruído de um tufo de capim sendo mordido por um cavalo. Complicado você explicar tudo isso a um italiano, a um alemão, a um norte-americano. Rosa desce até essas minúcias nas cartas. Aquilo é "prototexto", mas prototexto *para criação em outra língua*. Ele não discute propriamente a criação dele, antes de escrever, de publicar o livro. Ainda bem que ele faz isso para a tradução, assim nos ajuda a compreender sua obra.

Como a correspondência de Guimarães Rosa tem colaborado para a compreensão da produção ficcional dele?

Já há hoje um bom acervo de cartas de Rosa, entre as quais aquelas trocadas com os tradutores de seus livros para o italiano, há tempos (Edoardo Bizzarri), e recentemente para o alemão (Curt Meyer-Clason). Para dar um exemplo: antes da publicação das cartas para o tradutor italiano, ninguém percebeu por que Rosa deu o nome de Moimeichego a um vaqueiro de "Cara-de-Bronze". Explicou – olhe a molecagem do Guimarães Rosa! – que havia somado os pronomes de primeira pessoa em várias línguas, mas só na grafia, não na prosódia. Então, juntou *moi* (do francês), *me* (de várias línguas, um pronome indireto), *ich* (do alemão) e *ego*, que é do grego e do latim ao mesmo tempo. Rosa reuniu tudo e cunhou o nome da personagem Moimeichego, na prosódia brasileira da língua portuguesa. Se ele não tivesse contado isso em uma carta, e se essa carta não fosse divulgada, ninguém teria percebido... De exemplos como esse, sua correspondência está cheia. E são uma delícia.

E as cartas de Euclides da Cunha?

Euclides, diferentemente, é raro que discuta a escrita literária em sua correspondência. Debate política, história do Brasil: há bastante discussão política em suas cartas. Euclides, elegantemente, expõe sua opinião: percebe-se que ele fez rascunho das cartas, buscando a perfeição da linguagem. São bem interessantes, pois nelas encontramos dados preciosos para a compreensão da história e da política brasileiras.

Como foi a sua experiência de organizar, com Oswaldo Galotti, a *Correspondência de Euclides da Cunha* [Edusp, 1997]?

Foi por causa de Euclides da Cunha que cheguei ao estudo do gênero epistolar. Nunca tinha pensado em trabalhar com cartas. Isso aconteceu quando preparei a edição crítica d'*Os sertões*. Precisei das cartas dele, utilizando as já conhecidas e buscando outras. Encontrei *cem* cartas inéditas. Reuni, para a pesquisa, as já publicadas em livro, as dispersas em periódico (cerca de cem) e as inéditas que encontrei (outras cem). Finalizada a edição crítica d'*Os sertões*, diante daquele imenso material, pensei: "será que não valia a pena publicar essas cartas?". Até aquela data, existia a edição da Aguilar, bastante pobre. Meti a cara, passei sete

anos da minha vida nesse projeto que se configurou como sobra da edição crítica. Gostei muito deste trabalho. Peguei o costume e passei a gostar demais de cartas...

Como deveria ser hoje uma edição ideal de correspondência no Brasil?

Depende da correspondência. A meu ver, não há dúvida de que uma correspondência monumental como aquela de Mário de Andrade com Manuel Bandeira [Edusp/IEB, 2000] exige de modo pertinente um aparato filológico e um grande número de notas. Outras correspondências não. Alguns conjuntos de cartas pouco sofisticados não merecem tanto. É preciso um certo bom senso...

Já realizamos um debate mais aprofundado sobre a ética do pesquisador em face do texto de caráter privado e confidencial? Lembro que muitas das recentes edições suprimem trechos de cartas ou adulteram/apagam nomes de pessoas citadas pelos correspondentes.

Na edição das cartas de Euclides da Cunha, deparei-me com algumas que tinham trechos cortados a tesoura. Você vê onde a tesoura passou. É de chorar, não é?

Nesse caso a carta chegou até o pesquisador mutilada. E quando o organizador de uma correspondência é quem decide suprimir trechos e nomes?

Essa é uma questão delicada. Acho insuportável que suprimam alguma coisa. Entendo, entretanto, a motivação das pessoas que fazem isso, desejando preservar a privacidade, os nomes dos atores, coisas assim. Entendo, mas queria tanto ler aquilo... Noto uma mentalidade de *voyeur* no leitor de cartas, tanto quanto no estudioso de literatura, no crítico literário. A gente quer o segredinho, o diário íntimo, a carta, o trecho cortado, a gente quer os rascunhos das obras, a gente quer tudo...

Diante do atual interesse pela carta, não estaríamos diante de um conceito de literatura ampliado? O professor da UERJ João Cezar de Castro Rocha escreveu na resenha "De amantes, escritores, filósofos"[1], a propósito da publicação de *Prezado senhor,*

1 Publicada no *Jornal da Tarde / Caderno de Sábado* (São Paulo, 28 de novembro de 2000) e em nova versão neste número de *Teresa*.

prezada senhora: "foi preciso [...] que o conceito de literatura conhecesse uma bem-vinda pluralização para que os 'estudos sobre cartas' adquirissem o direito de cidadania".

Vejo que o campo da literatura está se expandindo, que está abrangendo cada vez mais os paratextos e os prototextos. Penso que essa é uma tendência, sem a menor dúvida. Tudo isso é muito instigante. Mas tenho a impressão de que os críticos literários sempre gostaram da *petite histoire*, mesmo antes dessa voga atual. Sempre gostaram de espiar, pelo buraco da fechadura, a intimidade dos autores que estudam.

Estamos, então, modificando o próprio objeto do estudo da literatura?

A exemplo da carta, o rascunho tampouco entrava no campo das indagações da teoria e da crítica literária. A primeira versão, a segunda versão, a terceira, nada disso interessava. Contava apenas a obra pronta como a última vontade do autor. Antes disso, não valia, mas agora está valendo, com a crítica genética.

E o romance epistolar?

Um dos maiores romances que já se escreveu na história da humanidade é *Ligações perigosas*, de Laclos, inteiramente construído em forma de cartas. É uma maravilha: mas em português do Brasil, nós não temos nenhum grande romance epistolar.

Talvez se pudesse reler ainda hoje a _Correspondência de uma estação de cura_, de João do Rio...

É, mas é menor, embora seja bem interessante: esteticamente, não chega nem aos pés do *Ligações perigosas*. Não sei, mas parece que aqui no Brasil não foi muito longe o romance epistolar...

O que teria faltado para o romance epistolar brasileiro? Assunto ou técnica?

Provavelmente técnica, porque de assunto o mundo está cheio, em qualquer canto.

Retomemos ainda um pouco mais a questão da "ética" ligada aos estudos da carta...

Talvez meu interesse pelo assunto seja menos intenso que pela questão estética. Nesta fase de revalorização da carta, abrir os arquivos e forçar a publicação de muitas delas está sendo um problema. Os herdeiros dos escritores nem sempre

autorizam a publicação de cartas. Sei de muitos casos de herdeiros que impedem a publicação delas e você nunca consegue saber direito se é por ética ou se é por dinheiro. Querem uma compensação monetária, mas levantam a bandeira da ética.

Em geral, usam a preservação da intimidade como justificativa.

A defesa da intimidade, sempre tão prezada, levanta, contudo, outra questão, que consiste em localizar a linha de divisão entre vida pública e vida privada. Afinal de contas, um escritor tem vida pública, é um homem público. O que é privado na vida dele?

A obra se tornou pública...

A obra se tornou pública, o escritor quis torná-la pública, está certo. Agora, e as cartas, elas fazem parte desta vida pública? Inicialmente não, elas se referem à esfera privada; mas, depois que os autores morrem? Depois que as cartas se tornam, assim, objetos de testemunho histórico? Sobre o autor, sobre a obra dele? Eu não sei, é complicado pensar estas coisas.

O livro *Prezado senhor, prezada senhora* abriu, pioneiramente, no Brasil, o debate sobre os estudos de epistolografia.

Isso nunca passou por minha cabeça nem pela de Nádia, porque não quisemos fazer nada que pretendesse ser "o primeiro livro".

Como foi a organização do livro?

Foi tão simples... Nádia havia pesquisado muitas cartas para fazer a biografia da Clarice [*Clarice, uma vida que se conta*, Ática, 1995] e na ocasião trabalhava com a correspondência entre Pedro II e a Condessa de Barral. Quanto a mim, acabara de publicar a correspondência de Euclides. Nós nos encontramos, por acaso, num congresso em Porto Alegre. Conversa vai, conversa vem, descobrimos uma vontade mútua de fazer um livro com estudos sobre cartas. A faísca saiu dessa conversa. Foi uma coisa extremamente simples; quer dizer, o ponto de partida foi simples.

Foi fácil convencer o editor?

Muito. Luís [Schwarcz], que tem uma cabeça muito aberta, topou na hora, não

houve a menor discussão. Mesmo não havendo nenhum precedente editorial nesse campo. As pessoas com quem nós falávamos para participar topavam imediatamente. Pedimos para um estudar as cartas do Marx, outro as de Freud, ainda outro as fesceninas de Pedro I; ou outras que eram temas complicados, que não diziam respeito a coisas literárias. Para mim mesma, reservei egoisticamente as de Proust e as de Joyce.

Encontramos no volume uma diversidade grande de temas.

Imensa! São quarenta pequenos ensaios de quarenta autores, sobre quarenta ou mais epistológrafos (aqui, sinto falta de um correlato português para o termo francês tão prático, *epistolier).*

E a repercussão do livro? A resenha de João Cezar de Castro Rocha já mencionada propôs uma análise muito original e sugestiva do livro, ao relacionar carta e estudos literários, desde o século XIX.

João Cezar faz um histórico dos estudos literários, lembrando que inicialmente eles se prendiam à ideia de nacionalidade. Portanto, tudo aquilo que não tinha a ver com nacionalidade não interessava, e é o caso da carta. Também mostra que, numa segunda fase, com as teorias formalistas do pós-guerra, ocorre o oposto, ou seja, surgem as teorias do primado do texto. Nesse momento, o texto é visto como autônomo e independente. Dessa perspectiva, carta também não interessa, porque não está dentro desse projeto unificador, ela é extratexto. João Cezar diz, então, que já estava na hora de estourar estes dois moldes e reconhecer a importância da carta, não propriamente para reconhecer-lhe o valor, mas no sentido de identificar uma certa literariedade que a carta pode ter, ou não, mas que a maioria das cartas tem.

O pressuposto de uma "literariedade" ampliada já podia ser observado na "função poética" de Roman Jakobson [*Linguística e comunicação*, Cultrix, 1969; 18ª ed., 2001].

Jakobson localiza a "função poética" em outros lugares, além do texto literário: até em slogan de publicidade. Embora ele não mencione a carta, após ler o ensaio "Linguística e poética" desfrutamos de alguma forma licença para trabalhar com a carta nos estudos literários.

No entanto, a carta ainda tem pouco espaço nos cursos de graduação em Letras.
Sabe que Antonio Candido sempre foi um grande leitor de cartas? Andou lendo muita carta para escrever a *Formação da literatura brasileira*. Estudou também as cartas do soldadinho da Guerra do Paraguai, "As cartas do voluntário" (1958), num de seus primeiros livros, *O observador literário*. Deve ser um dos trabalhos pioneiros de análise de correspondência, entre nós.

Nos cursos de Letras, ainda se vê a carta como "material auxiliar", nunca como texto literário, talvez porque não se tenha ainda um instrumental interpretativo adequado para estudá-la.
Marcos, é gente como você que está criando o instrumental.

Não dá para analisar a carta lançando mão de termos como "foco narrativo", "tipologia de personagens", "espaço", "tempo"...
As cartas da Madame de Sévigné têm foco narrativo, têm personagens, têm tudo isso, viu, vai lá que tem... [risos] Depende da carta, depende do epistológrafo.

Manuel Bandeira também, dirigindo-se, em carta, a Mário de Andrade, compara a correspondência do modernismo a um romance, nos moldes do *Contraponto* do Huxley e do *Manhattan transfer* do John Dos Passos.
São romances de vanguarda, ou vanguardistas, vamos dizer assim. Resumindo a problemática tratada até aqui: nós ainda não temos uma teoria da carta, precisamos acumular mais cartas e acumular mais estudos sobre cartas, para chegar a uma teoria.

Quer dizer que ainda não temos elementos para construir uma história da carta no Brasil?
Penso que ainda não, mas quase.

Por onde começar?
Lendo cartas, muitas, o máximo possível!

Num país como o nosso, que preserva tão poucos documentos?
Não acho que se preserve pouca documentação: isso é uma afirmação dos

reacionários. Temos a mania de dizer que brasileiro não tem memória, que não preserva documentos. Pois tem memória, preserva documentos, preocupa-se com isso... Lembre dos importantes centros de documentação que existem: Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), Casa de Rui Barbosa, CPDOC, os centros da Unicamp como o Arquivo Edgar Leuenroth e outros, etc., etc., etc., e inúmeros mais. De uns trinta anos para cá assistimos ao nascimento de um propósito nesse sentido, que já está dando frutos – você, Marcos, sabe muito bem disso. Lembremos o grande projeto de Weffort de copiar todos os papéis que diziam respeito ao Brasil nos arquivos estrangeiros como a Torre do Tombo, Companhia das Índias em Sevilha, acervos do movimento operário na Holanda e na Itália, e outros; e que foi realizado. E hoje em dia há cópia desses papéis em todas as universidades brasileiras e nas instituições de pesquisa. Não é pouco, é uma nova mentalidade, e funciona muito bem. O que acontece, a meu ver, é que como nisso nada há de sensacionalista que interesse à mídia (a mídia, que é muito reacionária, não gosta de coisas positivas, ela gosta de ser apocalíptica e dobrar os sinos), não tem divulgação – e essa mesma mídia insiste em repisar que brasileiro não tem memória, não preserva documentos etc. É apenas ignorância, e talvez má fé.

Quais as personalidades, escritores e intelectuais brasileiros, do século XIX para cá, que merecem ter a correspondência visitada?

Todos: em minha opinião, todos. Você só pode dizer que uma certa correspondência não é valiosa depois de ler o material. Então, tem que visitar todos.

Como seria uma história da carta no Brasil?

Eu tomaria como modelo as histórias das cartas que há em outros países, que têm uma tradição, que não começaram tão recentemente quanto 1500. Veria como é que eles fazem sua própria história das cartas. Um problema, para começar? O Brasil ainda não existia quando os missionários jesuítas como Manuel da Nóbrega, entre outros, escreveram suas maravilhosas cartas. Você consideraria que essa documentação interessa para a história da carta no Brasil? Não era Brasil ainda, só vai ser Brasil muito mais tarde. Para incluir a carta de Pero Vaz de Caminha, talvez seja necessário instituir uma pré-história, ou coisa assim. Não seria melhor começar essa história da carta no Brasil pelas *Cartas chilenas*? Talvez...

Estamos diante de um impasse: o parâmetro para definir o que é carta brasileira...
Não é uma história da carta *no Brasil*? Então, como é que será definido o que é "no Brasil"?

É, de certo modo, o mesmo problema que a historiografia literária teve sempre que enfrentar.
Claro!

Uma história da carta teria também que discutir usos linguísticos, retórica...
E o suporte material... tem que discutir tudo! Os índios tinham cartas? Eles não escreviam, era uma civilização ágrafa; mas eles mandavam mensagens faladas para outros? Provavelmente mandavam.

Também não se poderá deixar de lado a história dos Correios no Brasil, ou seja, das condições materiais de distribuição de mensagens.
As histórias das cartas de outros países fazem também a história do correio, da "posta"... A posta não era o correio, era a parada da diligência que transportava gente e carga, na forma de sacos com encomendas. Os cavalos tinham que ser trocados e eles eram trocados na posta. Era um posto de trocar cavalo. Assim começa a ser usada a palavra posta e depois, *posta restante*, *postal* e *poste* (do francês, aliás nome do Correio na França até hoje – há lá um interessantíssimo Musée de la Poste, que faz exposições notáveis) etc. Nesses enormes sacos de lona, onde iam as encomendas, a goiabada, o chapéu, iam também as cartas. Desse modo é que elas eram transportadas fisicamente de um lugar para outro. É preciso contar tudo isso na futura história da carta no Brasil. E mais: como é que a carta ia de um lado para outro? Olha o tamanho do país, aqui não é Portugal: Portugal é do tamanho de Sergipe. Como é que a carta circulava no Brasil?

Mais um assunto polêmico para nossa conversa: carta como documento "histórico".
O problema é o limite... Quando é que a carta deixa de ser documento histórico e passa a ser construção literária? Como saber se a pessoa está inventando? Frequentemente está... Proust inventava à beça nas cartas, queixando-se tanto e de tantas doenças que dá para desconfiar se não seria uma invenção, uma forma de distanciamento...

Como propôs o Vincent Kaufmann, em *L'équivoque épistolaire* (*O equívoco epistolar*)...

Proust é meu escritor predileto, mas devo dizer que era um neurótico. A proposição do Kaufmann é instigante, pois todo mundo acha que a carta é comunicação e o estudioso francês diz que a carta serve não para reunir mas para afastar o outro. Proust escrevia para dizer "estou doente", "não venha me visitar", ou então, "não posso ir ao seu encontro". Não ia a enterro de amigos íntimos, escrevia carta se desculpando... [risos] Retomando o assunto carta como documento: é preciso um trabalho mais sofisticado na análise de cartas, que não as vá aceitando como documento histórico por seu *face value*, como dizem os americanos... "Está escrito, então você pode aceitar..." Algumas cartas são mais documentos do que outras e o difícil está em você equilibrar esses dois pratos da balança, entre o que é documento e o que é invenção. Se há invenção, a invenção pode ser criação artística também.

E a carta utilizada na elaboração de biografias?

Críticos ingleses e norte-americanos que escrevem biografias de escritores sabem empregar muito bem as cartas. Richard Ellmann, autor da biografia de James Joyce (cuja correspondência editou, separadamente), fez um trabalho extraordinário. Amigo de Joyce, foi juntando cartas, bilhetinhos, pedaços de papéis do escritor, esboços literários; passou a vida acumulando material. E conheceu Joyce intimamente. Do mesmo modo, escreveu uma excelente biografia de Oscar Wilde, sabendo usar corretamente as cartas disponíveis. Lembro ainda de um norte-americano que montou uma "máquina" de escrever biografia, Jeffrey Meyers. Produziu textos biográficos de Fitzgerald, Hemingway e tantos outros. Acabou escrevendo um livro chamado *Como escrever biografias literárias*, um manual. Embora sejam boas biografias, são mais rasas do que as que produziu Richard Ellmann. No trabalho de produção desses textos, Ellmann mobiliza, entre tantos paratextos, toda a correspondência daquele autor, toda a correspondência de todos os amigos daquele autor, mesmo que não sejam dirigidas a ele; lê todos os diários íntimos de todos os amigos daquele autor... As cartas entram provavelmente como o material mais importante nas biografias dele, vistas sempre em uma rede: não bastam só as cartas do biografado, será preciso olhar as da mulher dele, do pai, da mãe, dos amigos, do colega de escola, de outros escritores com quem conviveu. É notável o

que esse biógrafo sabe fazer com a correspondência para construir uma biografia, que no seu caso é um trabalho modelar.

Edgard Cavalheiro, ao escrever a biografia de Monteiro Lobato, também lançou mão da correspondência do escritor.
Sim. Edgard Cavalheiro conhecia muito bem Lobato e a obra dele. Era amigo do escritor, tinha acesso a tudo, contando com a confiança dele. No entanto, no Brasil, é um caso um tanto excepcional. Não temos muitos outros exemplos como esse.

A produção de uma biografia de Mário de Andrade terá que considerar primordialmente a sua vasta correspondência e os problemas imanentes a ela, já que a carta apresenta a "verdade" do indivíduo em uma determinada situação, em face de um determinado interlocutor. "Tal carta, qual Mário?" seria uma equação preliminar...
Não se pode pensar na biografia de Mário sem as cartas. Certamente é o caso mais importante na história da literatura brasileira: beirando as 10 mil da correspondência ativa e outras 8 mil da passiva... Que sorte termos um escritor que escreveu tantas e tão importantes cartas para se poder montar uma biografia. Interessante pensar ainda que, no caso do Mário, seus artigos de jornal funcionavam como uma espécie de diário íntimo. As "séries" de estudos divulgados em jornal, tantas que publicou, talvez visassem a satisfazer o desejo autobiográfico do Mário de Andrade.

Pensando em termos de "carta e sociedade", e levando em conta alguns artigos publicados neste número de *Teresa*, poderíamos propor a seguinte esquematização: no século XIX (as cartas de Machado de Assis) a carta possui um caráter mais pragmático, estabelecendo contatos sociais entre os escritores; durante o modernismo, esse caráter socializador da carta se alia a um projeto ideológico de nacionalidade, capaz também de incluir reflexões estéticas e confissões pessoais, como observamos na epistolografia de Mário de Andrade; por fim, nos anos 70 e 80, a carta é cada vez mais invadida pela literatura (cartas de Ana Cristina César, por exemplo), constituindo espaço de troca privada de impressões subjetivas e trabalhos literários, perdendo o caráter engajado, de projeto mais ou menos coletivo, que possuía no modernismo. Existiria, desse modo, um trajeto de "invasão" gradual da carta

pela literatura, que fala também do recuo da mesma como prática social mais difusa. Essa proposição tem consistência?

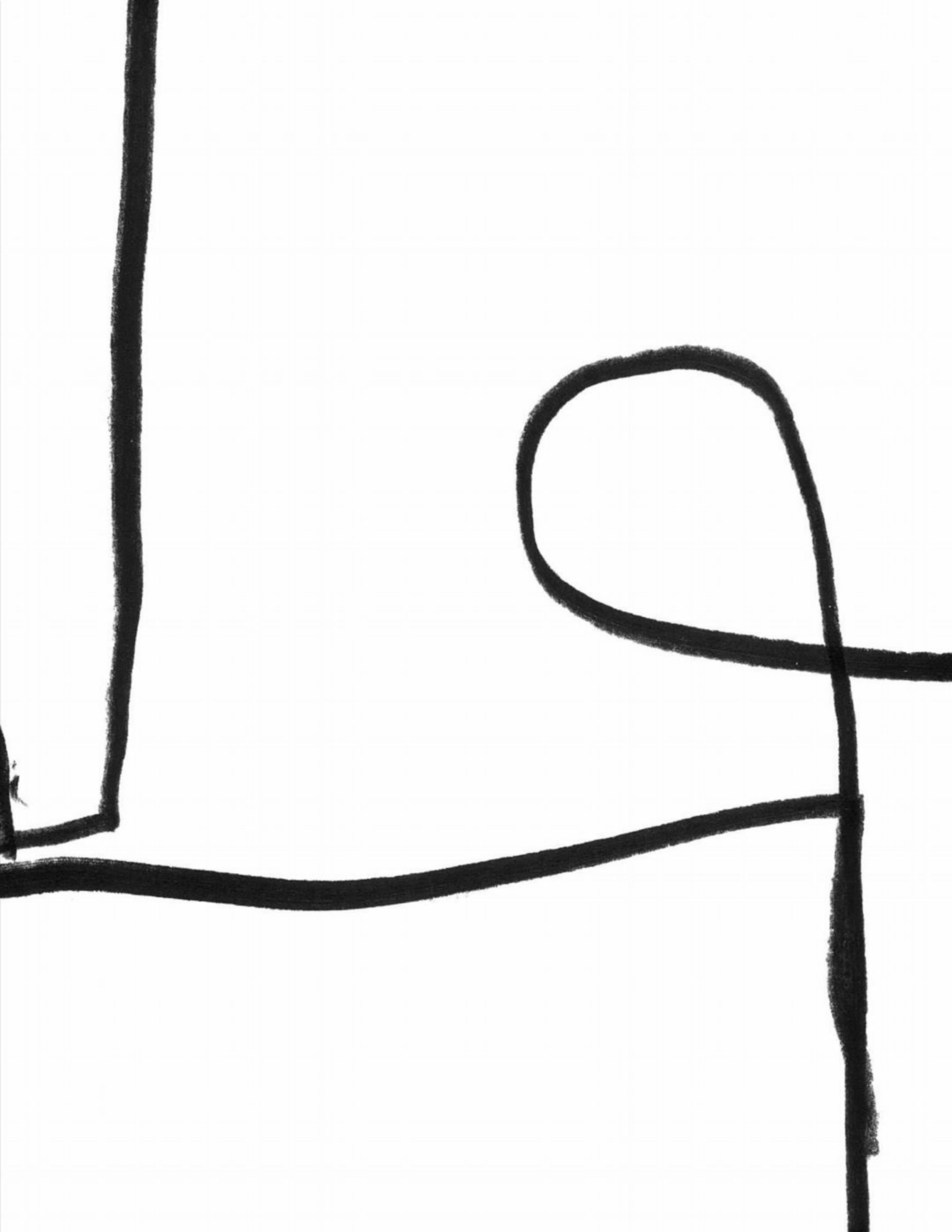
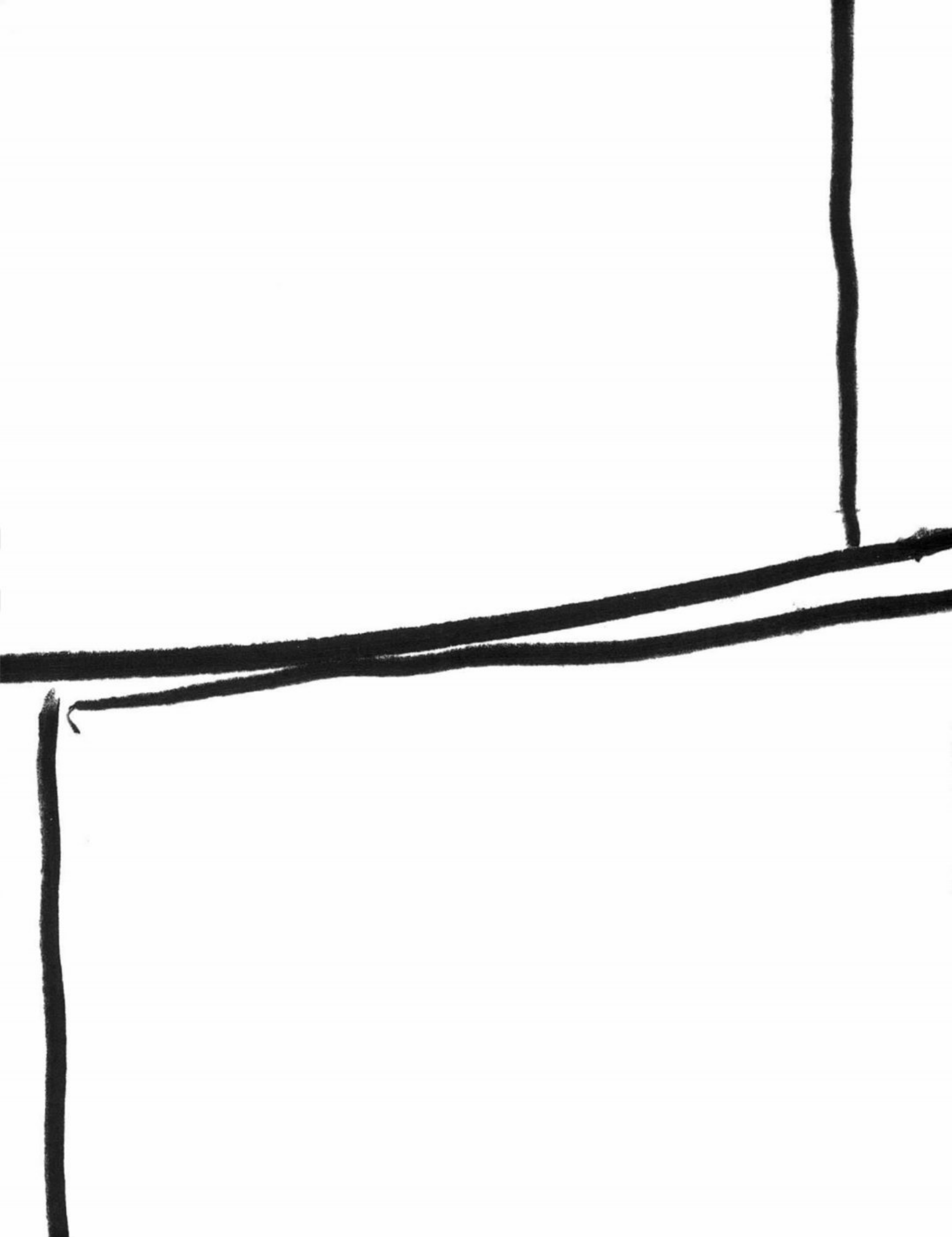
Penso que o método indutivo, nesse caso, não estaria funcionando direito: você pega um único exemplo e o transforma em generalidade. É preciso ter cuidado com isso... Ao mesmo tempo que, no século XIX, Machado de Assis escreveu essas cartas mais pessoais, nós temos as de Flaubert com discussões de estética literária de altíssimo nível. A variedade de discursos da carta é muito grande numa mesma época. No caso de Mário de Andrade, também não se pode generalizar e dizer que nessa época se fazia carta combativa, militante: *ele* fazia, e era único nisso, enquanto outros escreviam cartas de outras maneiras. No caso da Ana Cristina César, tampouco dá para generalizar. Na mesma época e no mesmo país e na mesma profissão de escritor muita gente está fazendo diversos tipos de cartas, diferentes uns dos outros. Quem sabe no futuro seja possível, com maior publicação de cartas, com mais pesquisa de arquivo e maior número de estudos de cartas: quem sabe, então, se possam estabelecer alguns parâmetros de classificação. Por enquanto não dá, mas estamos chegando perto.

E se for necessário dizer com maior precisão onde reside a importância da carta?

Conforme Lacan argumenta naquele texto que figura nos *Escritos* sobre "A carta roubada" (*The purloined letter*), de Edgar Allan Poe: a carta, mesmo escamoteada, é o fulcro do qual irradia todo o resto. É tão bom carta... Adoro cartas!

Walnice Nogueira Galvão é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

[Entrevista realizada por Marcos Antonio de Moraes, em 22 de maio de 2007, com a colaboração e o suporte técnico de André da Costa Cabral. O diálogo incorporou questões propostas pelo Prof. Dr. Antonio Dimas e pelos pós-graduandos em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) Bianca Ribeiro Manfrini, Ieda Lebensztayn e Paulo José da Silva Cunha]

2 • DOCUMENTO

Afinando afinidades

Tatiana Longo Figueiredo

Em meados dos anos 1930, na roda de amigos de Mário de Andrade em São Paulo, não podia faltar o jovem Fernando Mendes de Almeida. Para riso geral, com grande graça, o excelente imitador se via sempre incitado por Mário a imitá-lo, na brincadeira que o provocador considerava sempre "uma dilícia". Segundo depoimento de Oneida Alvarenga, "era o arremedo da voz, do jeito de falar, até do queixo vasto e, principalmente, da inteligência exigentemente analítica, conceituadora e definidora do nosso irmão-grande".[1] Manuel Bandeira, em carta de 1º de maio de 1934, comenta com o poeta da Pauliceia essa habilidade e o quanto tinha se divertido com ela nos dias em que Fernando estivera no Rio de Janeiro. Foi nesse clima de camaradagem que a amizade entre Mário e Fernando Mendes de Almeida se consolidou sem medir diferença de idade ou de posição. Quinze anos mais velho, o lente do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, quando se tornou Diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, em 1935, teve como seu subordinado o antigo aluno, trabalhando como escriturário na Discoteca Pública, ligada ao mesmo Departamento.

Poeta bissexto, Fernando Mendes de Almeida lançou *Carrossel fantasma* em 1937, transitando pelo surrealismo. Na biblioteca que pertenceu a Mário de Andrade,

1 ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 8.

hoje no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, encontra-se o exemplar do livro com as anotações do leitor e crítico, esboçando o artigo "Três faces do eu", publicado em 28 de maio de 1939, na coluna semanal "Vida Literária", por ele mantida no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Focalizando os poetas Oneida Alvarenga (*A menina boba*), Rossine Camargo Guarnieri (*Porto inseguro*) e o autor de *Carrossel fantasma*, Mário assim se manifesta: "O mais original e, decerto por isso, menos compreendido [...] é Fernando Mendes de Almeida. Os seus versos só obtiveram elogios reticenciosos, o que não foi de todo desarrazoado. O poeta assusta um bocado a gente. [...] são frequentes em Fernando Mendes de Almeida versos coruscantes, de grande beleza poética [...]. E cheios de versos como estes, acrescentando ainda o interesse invulgar do que revelam, poemas como o que dá nome ao livro, o 'Rito da Dona Ingrata', o 'Rondó da Morena' e o 'Trailler nº 5' são ainda admiráveis, das mais interessantes exposições do mecanismo lírico, em nossa poesia atual".

Se esses poemas receberam boa acolhida do crítico, o mesmo, porém, não ocorreu com os dois estudos publicados pelo Departamento de Cultura, como separatas da *Revista do Arquivo Municipal*, números 56 e 65, em 1939 e 1940 – *O folclore nas Ordenações do Reino* e *Pranto de Maria Parda*. Logo após o aparecimento do primeiro, Mário de Andrade não esconde suas restrições, assim se dirigindo ao autor, em carta de 25 de julho de 1939: "Franqueza: ainda não sei se estudarei seu livro no *Notícias*, ele me irrita muito pela falta de método, leviandade de falta de bibliografia pelo menos honesta do assunto. Há honestidade e honestidade. Eu me queixo de você na sua absurda, quase agressiva independência não ter se aconselhado comigo quando preparou e escreveu o livro".

De fato, o crítico, em sua coluna "Vida Literária", em 2 de julho daquele mesmo ano, apenas inclui a obra na lista dos livros recebidos pelo *Diário de Notícias*. Quanto à exegese do texto de Gil Vicente desenvolvida no *Pranto de Maria Parda*, Mário, anotando nas margens do volume, aponta com severidade diversos problemas. Depois, expõe sucintamente as fragilidades do texto no artigo "Os paulistas", no periódico carioca, em 21 de junho de 1940. E conclui: "Seria longo enumerar todas as vezes em que divirjo das interpretações do Autor. Minha opinião sincera é que o sr. Fernando Mendes de Almeida teria agido melhor esperando maior maturidade de espírito para publicar obras deste gênero".

À publicação dessa crítica, sucedeu o natural silêncio, em ambos os lados, à espera de uma conversa esclarecedora, dificultada pela distância física, pois, nessa época, Mário vivia no Rio de Janeiro. E de lá vem a surpresa: em 18 de agosto desse 1940, o escritor assinara seu último texto no *Diário de Notícias*, abandonando, sem explicações, a crítica profissional. A notícia desencadeia, em 3 de setembro, o protesto de Fernando que se calara quando, em São Paulo, o amigo anunciara seu propósito aos mais chegados. Tomar tal decisão significava deixar na crítica literária um vazio irremediável, já que não existiam verdadeiros críticos no Brasil.

A resposta de Mário de Andrade em 10 de setembro e mais uma carta dele, no dia 25 do mesmo mês, põem em cena, de modo exemplar, a questão da amizade, razão pela qual foram escolhidas para marcar, na revista *Teresa*, a presença deste singular correspondente.

Em 10 de setembro de 1940 são expostas, sem subterfúgios, as razões de sentimento que lhe haviam provocado a resolução, entre as quais reconhecia o receio de magoar amigos. Em 25 de setembro, a carta usa de cores fortes para definir a amizade e os laços que uniam o missivista ao poeta do *Carrossel fantasma*. Traz exemplos como o de Manuel Bandeira que lhe confessara o medo de não corresponder, à altura, ao nobre afeto que recebia, desde os tempos do modernismo nascente. Confidencia o contraexemplo: a grande dor diante do fracasso da amizade no rompimento com Oswald de Andrade. E a carta a Fernando culmina na intensidade desta declaração: "Você é o amigo, um dos amigos que eu tenho e que não posso supor eu deixe de ser amigo dele".

Os documentos aqui apresentados pertencem à série Correspondência do Fundo Fernando Mendes de Almeida, no setor de Arquivos do IEB-USP. Na transcrição optamos por atualizar a ortografia pela norma vigente, apenas mantendo a da locução "diz-que" criada pelo autor de *Macunaíma*.

Tatiana Longo Figueiredo é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP e membro da Equipe Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

Rio, 10 de setembro de 1940.

Fernando

É inútil, a crítica foi deixada e bem deixada[1]. Fui totalmente insensível à sua carta, totalmente insensível ao ato de nobreza que ela representa, a li como se fosse uma obra-de-arte, coisa longínqua, que não me tocava.

Agora, me deixe ser mais completamente fiel à nossa amizade. É certo que a campanha contra mim de Amados e outros me sensibilizou muito, sofri com as injustiças, as calúnias, as conscientes deformações da minha atitude crítica[2].

1 De 5 de março de 1939 a 18 de agosto de 1940, Mário de Andrade assinou a coluna semanal "Vida Literária", no jornal carioca *Diário de Notícias*. Assim que decide abandonar a crítica, os amigos tentam dissuadi-lo desse propósito. Esta carta responde àquela, datada de 3 de setembro de 1940, na qual Fernando Mendes de Almeida menciona conversa na casa de Oneyda Alvarenga em que o assunto fora tratado, e argumenta que o afastamento de Mário deixaria um vazio irremediável já que não existiam verdadeiros críticos literários no Brasil.

2 Jorge Amado e Joel Silveira, colaboradores do jornal carioca *Dom Casmurro*, haviam empreendido, recentemente, campanha difamatória contra Mário de Andrade após a publicação do artigo "A palavra em falso", no *Diário de Notícias* de 6 de agosto de 1939, no qual o crítico apontava problemas de construção em *Onda raivosa*, livro de contos de Joel Silveira. Logo em seguida, em 12 de agosto, *Dom Casmurro* exibira texto, sem assinatura, em que se lia: "No artigo do último domingo, sobre vários contistas, Mário de Andrade na sua crítica não foi procurar neles a mensagem que nos seus livros traziam para os homens. Delicado e detalhista ficou atrás das palavras 'falsas', dos termos que soaram falso aos seus ouvidos de esteta e professor de música. Ouvido grã-fino e educadíssimo. Mas como o que, evidentemente, se procura num crítico é a compreensão para a obra criticada e como essa compreensão vem atráves [de] toda a sensibilidade e não o ouvido, simplesmente resulta que a crítica do 'mestre' é um fracasso. E o que é pior dá margens a trocadilhos miseráveis como este que está correndo os cafés e as livrarias: – Mário de Andrade está fazendo crítica de ouvido" e acrescenta: "Os moços [...] andam cabisbaixos, de orelha murcha, desiludidos com o 'mestre' transformado no último esteta, do 'mestre' sem acompanhar a marcha do tempo, do 'mestre' voltando a galope para o modernismo agora sem violência. Os mais moços, que já vieram após o título conferido, estavam muito dispostos a chamarem o poeta pelo seu título glorioso. Desistiram e estão se rindo dele". Em 27 de agosto, Mário respondera aos ataques em "A raposa e o tostão", esclarecendo: "Esta crônica deriva, é certo, de uma nota saída recentemente a respeito da minha atitude crítica, na excelente revista *Dom Casmurro*, mas estou falando em geral. Sou incapaz de indiretas grosseiras, e não me refiro, pois, a quem escreveu a nota, pessoa que sempre admirei e continuo admirando, como romancista, o Sr. Jorge Amado". Pontuava então: "Cabe à crítica, mesmo que se torne incivil e antipática, chamar ao tostão pelo seu modesto nome de tostão. Crítica

Mas a verdade mais verdadeira é que, embora repudiando uma atitude dessas, repudiando pessoalmente, eu a compreendia. E me sentia com direito pra aguentá-la; e, no caso, direito significa forças morais. Aguentei galhardamente todos os ataques dos contrários. E aliás abandonei a crítica num momento em que, desde vários meses, que eu saiba, os contrários não me atacavam publicamente.

Eu não abandonei a crítica por causa dos inimigos, mas por causa dos amigos, você um deles. Houve de tudo: incompreensões atrozes, interferências grotescas, ilusões excessivas, crítica da crítica atingindo impertinências larvares, exigências de compromissos inexistentes, maus livros que me desgostava criticar, houve de tudo.

É justo que eu trate do seu caso, em primeiro lugar. Eu não culpo exatamente você pelo que o seu caso do *Pranto de Maria Parda*[3] me fez sofrer, embora eu

e condescendência são coisas divorciadas desde sempre, mormente nos países de pequena cultura, onde frequentemente os artistas se improvisam à custa de talento muito e nenhum saber. Substitui-se a técnica pelo brilho disfarçador, o cuidado da forma por uma vaga (e aliás facilmente intimidada) intenção social", reafirma que a crítica "não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades 'mais' perfeitas que, ULTRAPASSANDO AS OBRAS, BUSQUE REVELAR A CULTURA DE UMA FASE E LHE DESENHE A IMAGEM". E concluía: "Quanto a mim... O maior perigo dos que conseguem alguma notoriedade é ficarem escravos dos seus admiradores [...] Depois que admiram não nos concedem mais a liberdade de ser. Fazem de nós uma imagem lá deles, e depois há que corresponder a esse retrato que nunca é do tamanho natural [...] Mas se não correspondemos ao retrato encurtado e antes preferimos a lealdade interior, então, ai! somos abandonados e a multidão nos deixa em busca de outras adorações. [...] é incontestável que somente na solidão encontraremos o caminho de nós mesmos". Na tréplica "A solidão é triste...", em 2 de setembro, o texto também não assinado ataca: "Sempre nos mereceu Mário de Andrade a maior simpatia intelectual e o maior respeito. [...] Baseados nessa simpatia e nesse respeito é que comentamos a atitude crítica dos seus últimos rodapés [...] Eis que Mário de Andrade volta a definir a sua atitude crítica [...] Todo um programa, diz [...] e nós concordamos: 'todo um programa' mas... que não tem sido cumprido. Porque se a crítica de Mário de Andrade não tem sido exclusivamente estética tem sido quase sempre estética, e, quando deixa de ser fica bastante discutível. [...] Esse esteticismo [...] é apenas, em última análise, uma reação contra o social na obra de arte. [...] Eis o que, em verdade, discutimos e combatemos na crítica de Mário de Andrade. Um sujeito da importância e da projeção desse escritor não tinha direito a essa atitude". Sobre esse episódio vide o texto aclarador de Marcos Antonio de Moraes em *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade* (São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2007, p. 163-165).

3 *Pranto de Maria Parda*. Separata da *Revista do Arquivo*, nº LXV. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

considere você grandemente culpado pra comigo pela sua, pra mim, estranha atitude enquanto você produz. Não posso me explicar porque você não mostra, se não a mim, pelo menos a algum dos seus amigos de idade mais experiente, algumas das suas obras. Afinal das contas você me mostra um bom número dos seus versos inéditos[4], eu os comento e critico à larga, você discute as minhas observações, aceita as que quer, recusa as que não quer[5]. Está claro: mesmo conservando minha opinião, jamais fiz pressão sobre você pra que se sujeitasse a ela. Por que então não me mostrar ou a outrem, as obras de técnica que você faz, obras de uma ordem muito menos livre, e em que a perfeição se delimita mais facilmente entre a verdade e o erro? É natural que exista, da sua parte, uma certa timidez, um bocado de hesitação em vir "incomodar" um amigo mais velho, cheio possivelmente de ocupações e preocupações. Mas por mais que eu compreenda essa hesitação, essa timidez, e até mesmo um certo brio de responsabilidade pelos seus trabalhos e pesquisas, sempre encontro justamente uma noção de responsabilidade da amizade com que vencer tudo isso. Na própria censura queixosa que eu fiz a você, por ter publicado *O folclore nas Ordenações*[6] sem me mostrar antes o inédito,

4 Na série Manuscritos de outros autores do Arquivo Mário de Andrade há grande número de poemas de Fernando Mendes de Almeida, alguns com mais de uma versão. Esses textos receberam leitura cuidadosa do autor de *Remate de males* e guardam, nas margens, anotações dele: comentários críticos e impressões sobre os poemas, bem como sugestões para reformular determinados versos.

5 As anotações de Mário de Andrade, na margem do manuscrito de *Balada da Colina* de Fernando Mendes de Almeida, explicitam que se trata de uma nova versão desse poema em três partes anteriormente conhecido e, provavelmente, já comentado por ele. O leitor/ crítico marca na primeira parte: "milhor"; na segunda: "gosto mais da 1ª versão deste II" e, na terceira, aclara: "(sinto faltarem certos versos bonitos/ da 1ª versão deste III)" (V. série Manuscritos de outros autores, Arquivo Mário de Andrade).

6 Trata-se de *O folclore nas Ordenações do Reino*. Separata da *Revista do Arquivo*, nº LVI. São Paulo, Departamento de Cultura, 1939. Em carta ao amigo, de 25 de julho de 1939, Mário de Andrade confessara: "Franqueza: ainda não sei se estudarei seu livro no *Notícias*, ele me irrita muito pela falta de método, leviandade de falta de bibliografia pelo menos honesta do assunto. Há honestidade e honestidade. Eu me queixo de você na sua absurda, quase agressiva independência não ter se aconselhado comigo quando preparou e escreveu o livro". Na coluna "Vida Literária", o crítico, de fato, nada publica a respeito da obra que, em 2 de julho de 1939, inclui na lista dos livros recebidos. Ainda sobre o livro em questão, no Fundo Fernando Mendes de Almeida (IEB-USP), encontra-se, em recorte de jornal não identificado, a nota sem título, assinada "O.P.", a qual apresenta anotação marginal, nota autógrafa a lápis, que atesta a data de 15 de julho de 1939, e declara: "Não faço

havia da minha parte um assumir de compromissos que não cumprir seria uma cachorrice. Tanto mais que sei, honestamente sei que você sabe eu ser incapaz de dar opinião sobre o que não soubesse.

Pra ser inteiramente leal, Fernando: eu não fiquei apenas muito endolorido por ver você publicar um trabalho tão fraco como o *Pranto de Maria Parda*, eu fiquei irritadíssimo, teve momentos em que fiquei mesmo encolerizado. E principiaram meus sofrimentos. Veio uma dúvida desagradabilíssima me torturar. Não sabia o que fazer, criticar? não criticar? Principiou se firmando em mim a noção primitiva de que devia criticar. Sei que ela se firmou em mim dentro de raciocínios da mais perfeita honestidade. Pouco importam estes raciocínios agora, fiz mais. Dei-os a outrem, ao Manuel, pra que os julgasse por si e ele achou que eu devia escrever como escrevi[7], e é quem tem me auxiliado em seguida.

Porque eu escrevi, mas escrever me deixou no maior dos abatimentos. E quando li o escrito em letra de fôrma[8], fiquei amargo, no maior desgosto possível pela crítica em geral. Desgosto pessoal, meu, nascido de mim, antes das reações dos amigos. Porque os reflexos daquilo foram os mais mesquinhamente detestáveis que é possível imaginar. Você bem pode compreender porém como não haviam de me repugnar e enxovalhar os "coitado do Fernando!"; os "ficamos muito sentidos por você censurar o Fernando", os mais ásperos "isso é uma sacanagem do Mário" que partiu de pessoa muito chegada a você, e os "o Mário não devia ter feito o que fez" partido de outros mais calmos. Tive nojo. Ninguém pressupunha nem a lealdade da crítica nem o meu sofrimento pessoal. Ninguém via na própria

rodapé algum ao autor dizendo que gostei desse ensaio. Vá que alguns dos nossos sociólogos em consignação censurem arrojos do ensaísta".

7 As cartas de Mário, até o momento conhecidas, não registram esse aconselhamento com Manuel Bandeira, justamente porque nessa época o escritor, assim como o poeta de *Carnaval*, residia no Rio de Janeiro.

8 Em "Vida Literária", na crítica "Os paulistas", que focaliza Fernando Mendes de Almeida entre outros autores, está: "Quanto a Fernando Mendes de Almeida, não creio tenha andado acertadamente publicando desde já a sua interpretação do *Pranto de Maria Parda*, que agora saiu em separata da *Revista do Arquivo*. Há que tomar em conta a mocidade do Autor, mas é por isso mesmo que eu preferiria esperasse ele mais tempo, porque semelhantes trabalhos de exegese de textos antigos, como esse de Gil Vicente, exigem grande amadurecimento cultural. [...] Seria longo enumerar todas as vezes em que divirjo das interpretações do Autor. Minha opinião sincera é que o sr. Fernando Mendes de Almeida teria agido melhor esperando maior maturidade de espírito para publicar obras deste gênero." (*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1940).

tristeza das minhas palavras escritas, a dúvida pessoal, a angústia, a total fuga da malícia, o cuidado em não tripudiar, a elevação em que eu me conservava e punha você, exercendo uma estrita severidade. Essa gentinha vive de impressionismos! Ninguém viu nenhum drama, todos só sentiram sua comodidade lá deles.

Eu fiquei de mandar a você o meu exemplar do *Pranto de Maria Parda* com as notas que escrevi, mas não mando. Você não me auxiliou em tempo, dizendo ao menos que ficara sentido com a pancada. Eu também já muito ressentido por causa dos outros, muito ressabiado, não fui suficientemente leal pra com você, perguntando sua opinião. Antes me fechei em copas, esperando que você falasse primeiro e você não falou. Eu creio que estávamos ambos desarvorados, embora por motivos diferentes... Agora é tarde. Eu conservo de tudo isso uma amargura tamanha que, pelo menos tão cedo, não quero retomar o caso que deixo em meio não mandando o meu exemplar. Ele me desgosta, cheio de notas brutais, até caçoadas frias ditadas pelo calor da amizade [mas] que agora me irritam, me ferem a mim[9].

E agora é que vem o terrível: é que, mesmo depois da experiência passada e de tantos sentimentos desencontrados que me deixaram tão longe das minhas certezas, se o caso tivesse que recomeçar ou se reproduzisse caso parecido, eu agiria do mesmo jeito! Sei que agiria do mesmo jeito. E isso é uma das causas profundas que me fizeram me desgostar da crítica.

Não foi a única porém, eu já disse que houve de tudo... Houve de tudo. Imagine você como havia de me avacalhar um amigo, em mal de amores ou de justiça,

9 Em seu exemplar do *Pranto de Maria Parda*, Mário de Andrade deixou intervenções de seu lápis em quase todas as páginas. As notas culminam no longo desabafo que ocupa a folha de guarda do final do exemplar: "[...] Manuel, eu, Oneida, Saia, sem diferenciação de idade ou posição, nos expomos nossos trabalhos. Só publiquei meu estudo sobre Santo Antônio depois do total 'imprimatur' do Saia. Fernando, ao contrário, estoura de supetão, virginalissimamente inédito, com um trabalho do vulto científico deste: comentário de texto quinhentista. O resultado foi o mais deplorável que se pode imaginar. Considero o trabalho muito ruim, e trago dentro de mim uma tristeza enraivecida. Não sei filologia apesar do muito que a estudei, mas sempre a minha experiência de 47 anos podia dar algum conselho e alguma sugestão. E principalmente dificultar a facilidade com alguma dúvida. Mas é pena: Fernando, amigo velho e querido, ex-aluno que só desejo ver no alto, por timidez inócua ou o que quer que seja, a impressão que dá é que 'acredita em si mesmo'. A pior das impressões".

nem sei! Saído em campo pra me defender e tontamente fazendo a única ressalva que era a condenação total da minha atitude! E condenação tanto mais irrisória que derivava de uma incompreensão absurda, inesperada, indigna de uma inteligência nobre como é a do Carlos Lacerda[10]. Ninguém nunca achará em toda a minha obra, mesmo artigos levianos, a queixa de incompreensão. E que viesse logo o Carlos Lacerda que eu estimo enormemente, num momento de levianice destemperada dele e que, ele sabia, era de importância funda pra mim, me dar a experiência mais forte possível da crueldade da incompreensão! Você não imagina como isso me espezinhou, me avacalhou.

Mas vamos para o lado do jardim [que] não vale a pena viver mais nesse quarto abafado. Porque existe ainda o lado floral da amizade me convidando a abandonar a crítica. Vejamos um caso só. Imaginaria acaso o Guilherme de Figueiredo que ele também é uma das causas de eu abandonar a crítica? Pois é. Mas examine com pormenor este caso terrivelmente gracioso: O Guilherme me manda um primeiro livro de versos, eu busco muito delicadamente abrir os olhos dele pra certos problemas da poesia, ele os abre demais, percebe nas minhas opiniões até o que elas não continham, aceita com muita saúde a carta[11], não se zanga nem se entrega. Publica depois obra muito mais forte, agora com elogios francos de um Graciliano Ramos por exemplo[12], eu (apesar das credenciais do Guilherme

10 Carlos Lacerda, ao lado de Moacir Werneck de Castro e Murilo Miranda, pertencia ao grupo de jovens que acompanharam Mário de perto durante o período em que ele morou no Rio de Janeiro. Integrante da revista *Rumo*, da Sociedade de Observação Social e um dos fundadores da *Revista Acadêmica*, Lacerda manteve com o escritor paulista longas discussões sobre o compromisso social e político dos intelectuais.

11 Em carta datada de 30 de dezembro de 1937, Mário agradece o envio de *Um violino na sombra* (Rio de Janeiro, Pongetti, 1936) e alerta Guilherme Figueiredo: "Seu livro me impressionou fortemente e o li por mais de uma vez, cheio de ideias disparatadas, ora gostando, ora com vontade de não gostar. E é de fato estranhíssimo que em 1937 você publique um livro de versos tão ausentes de tudo quanto se tem passado na poesia universal de 1900 para cá. Nada impedirá porém que trescale de seus versos uma sinceridade real e um lirismo intenso, e ainda haja no livro alguns sonetos que são da melhor concepção lírica do soneto. Desejaria conversar com você, saber-lhe mais das ideias e intenções, enfim conhecer alguma coisa do que você não disse no desastrado *prefácio* tão inútil e tão exclusivamente loquaz que pôs no seu violino". (V. FIGUEIREDO, Guilherme. *A lição do guru*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 27-28).

12 Trata-se do romance *30 anos sem paisagem* que figura na biblioteca de Graciliano Ramos com a dedicatória: "Para Graciliano Ramos, com a minha amizade e a gratidão o Guilherme. Rio 22-6-39". Guilherme, em *A*

e já o conhecendo bem, pessoalmente) trato severamente o livro e até não lhe dando, em tamanho métrico de crítica, a consideração que o livro merecia[13]. O Guilherme que é duma inteligência muitíssimo viva, diabólica mesmo de vivacidade, aguenta outra vez sadiamente o tranco, reconhece os perigos da qualidade de inteligência que ele tem, nem sempre se dispõe a combatê-los (o próprio fraco que ele sente pelo bando Cassiano-Menotti[14] é prova disso), está progredindo enormemente (o conto "*In memoriam*" que publicou agora no *Notícias* é simplesmente magnífico[15]) é um dos novos em que deponho mais esperanças. Sempre agiu admiravelmente pra comigo, embora a maneira de agir dele, um bocado maneirosa, mania de "gozar" seres e casos, habilidade em dar opiniões possíveis de rápida ratificação, não seja das que mais me agradam. Bem, as coisas progridem em camaradagem. Nenhuma subserviência da parte dele, nenhuma grosseria em agradar, nada. Tudo muito sadio, muito legítimo. E, quando a camaradagem

lição do guru, lembra que o livro saíra "graças a carta de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo ao editor José Olympio"; e que "O 'leitor' da editora, que me abriu as portas à publicação, foi Graciliano Ramos". (Ed. cit., p. 29).

13 O exemplar de *30 anos sem paisagem* enviado a Mário mostra esta dedicatória jocosa: "Oh! Mário de Andrade! Insulta-me, mas acredita na minha admiração. Do Guilherme. Rio, junho, 39". "Nem tanto nem tão pouco", o crítico de "Vida Literária" usa apenas um parágrafo para comentar o romance, salientando: "Há neste romancista novo uma real vontade artística, e foi isso que lhe deu o melhor do seu livro. A ideação geral é notável de originalidade e segurança. O sr. Guilherme Figueiredo quis nos dar a psicologia e a maneira de arrastar a vida de uma série numerosa de personagens mais ou menos medíocres e ridículos. Para poder ajuntá-los [...] terá faltado apenas ao romancista aquele poder esperto de definição dos personagens, que os relembre imediatamente ao leitor, todas as vezes que aparecem nessa multidão itinerante. [...] Isso não fez com suficiente habilidade o sr. Guilherme Figueiredo e seu romance é um bocado caótico. [...] Inteligência terrivelmente crítica, o dia em que o sr. Guilherme Figueiredo usar essa faculdade em análises mais profundas e mais... repousantes, sem a preocupação de brilho, creio que virá fortificar muito a equipe dos nossos bons romancistas". O texto, que saiu no *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, 16 de junho de 1939), foi republicado na coletânea *Vida literária* (Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1993, p. 80-81).

14 Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia – juntamente com Plínio Salgado, Cândido Mota Filho e Raul Bopp – formularam, em 1923, no modernismo de São Paulo, o ideário artístico do verde-amarelismo, vertente nacionalista conservadora com a qual Mário de Andrade não se afinava nem literária nem ideologicamente.

15 O conto "*In memoriam*", de Guilherme Figueiredo, inicialmente publicado no *Diário de Notícias*, foi posteriormente recolhido no livro *Rondinella* (Rio de Janeiro: Empresa Gráfica "O Cruzeiro", 1943).

já permitia isso, eis que o Guilherme me dá um presente, de uma natureza toda particular, que é bem cômica de esclarecer. Falo do Cristo[16]. Não havia nada mais legítimo do que ele me dar o presente. Era um presente fácil, que não custara dinheiro algum. Mas por outro lado era o presente que mais podia me interessar, da parte dele. Ele não coleciona imagens antigas, eu coleciono. Ele não sabia a importância técnica do presente que me dava, exemplar raríssimo, mas conhecia o lado histórico do objeto. Está claro que não houve compromisso algum no presente e sei que o Guilherme é suficientemente altivo para não me julgar preso a qualquer compromisso. Mas o presente existe! e a vida não vive só da imagem dos seres mas dos atos dos seres também. E hoje, além do prazer camarada, de inteligência, que o Guilherme me proporciona, ele vive em mim dentro de um afeto caricioso, pelo presente que me deu. Bem, as coisas continuaram, encontros felizes em concertos. Um dia, o Guilherme, falava-se justamente em publicação de livros, eu perguntando a ele o que estava ou não estava escrevendo, o Guilherme vai e me conta que, tendo arranjado editor, reunira uns contos velhos, entrouxara a coisa em livro, coisa sem importância[17]. Fiquei horrorizado. E se eu não gostasse do livro, santo Deus! Dizer, dizia mesmo, mas o que isso ia me custar! E o medo que o Guilherme (embora eu não tenha o mais mínimo direito de pressupor semelhante coisa) e se o Guilherme se ressentisse? Mostrando pela primeira e inesperada vez um lado feio que eu não queria que ele tivesse?... Fiquei horrorizado. Me acovardei. Estava com um medo danado de não gostar do livro próximo do Guilherme. Detestei a crítica.

16 Guilherme Figueiredo, em nota na edição das cartas que recebeu do poeta da *Pauliceia desvairada*, explica o caso: "sabendo da importância que teria esse crucifixo para Mário de Andrade, pois se tratava de uma peça de arte popular confeccionada por um jagunço do Contestado de Paraná, e trazida a meu Pai pelo então tenente Daltro Filho, em 1915, mandei-a a Mário em 1939, quando se anunciava o aparecimento de *Trinta anos sem paisagem*. Irrefletidamente sem pensar nas consequências éticas" (V. FIGUEIREDO, Guilherme. *A lição do guru*. Ed. cit., p. 30). O crucifixo, em folha de metal policromada (49,4 x 34,7 x 0,1), encontra-se no catálogo *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano* organizado por Marta Rossetti Batista (São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2004, p. 214).

17 Em carta de 5 de novembro de 1940, Guilherme Figueiredo noticia a Fernando Mendes de Almeida: "Haverá brevemente um livro de contos, que te mandarei. Sei que detestas a minha literatura, e por isso é que és meu amigo. Mas conto imensamente contigo para que se esgote a edição. Remeterei um exemplar." (V. série Correspondência, Fundo Fernando Mendes de Almeida, IEB-USP).

O livro do Manuel Bandeira, falo das *Noções*[18] entra também como minuete na barafunda destas inconsequências. Ele mesmo me pediu que anotasse tudo quanto eu achava ou supunha defeito, pra depois ele ler e corrigir o que julgasse crítica justa. Mas uma vez que lhe fiz notar uma das falhas graves, incontestavelmente falha, do livro, desembestou pra argumentos tão frágeis, tão mesmo ridículos, se justificando que percebi que ele estava agastado. Não comigo exatamente, mas... com o livro! um pouco à maneira do caipira, que tirou a garrucha da cintura e sustentou o peido. Ora eu teria que fazer muito sérias restrições ao livro. Restrições de ordem geral, total falta de personalidade, ausência de ideias gerais, ausência de filosofia, da história da literatura, concepção didática que me parece defeituosa[19]. Está claro que não diria estas coisas assim brutalmente. Eu sei o trabalho que o Manuel teve, a honestidade com que agiu (e de que foi um pouco vítima, aliás) na significação dos autores. E o livro tem grandes méritos. O caso da Academia se entrosava nas *Noções*, escurecendo tudo. Havia toda uma sinuca de pequeninos interesses psicológicos que me enxovalhavam a natural, natural não, a procurada e conscientemente exercida altivez. O Manuel ainda poderia me fazer justiça pois já temos conversado longamente sobre a Academia, fui um dos primeiros a discutir com ele a entrada dele, insisti muito pra que se

18 Trata-se de *Noções de história das literaturas* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940) com dois exemplares na Biblioteca de Mário de Andrade, ambos com dedicatória. No primeiro, lê-se na folha de rosto: "Ao querido Mário/ com um abraço/ do/ Manuel/ Rio 1940"; no segundo está: "A Mário de Andrade/ ofereço este único exemplar errado/ (V. p. 274)./ Manuel Bandeira/ 1940". Na página mencionada, ao lado do deslize da composição tipográfica que deixara passar dois parágrafos sequenciais praticamente idênticos, Bandeira restabelece o original ao copiar com tinta preta o trecho que deveria figurar naquele espaço.

19 As restrições de Mário ao livro de Manuel Bandeira evidenciam-se nas observações por ele traçadas em seu exemplar da obra. Já na folha de rosto esse especial leitor cita 64 páginas, para marcar, atentamente, nas margens e entrelinhas do texto, lapsos, erros tipográficos, incompreensões, impropriedades no uso de palavras, frases mal redigidas, exemplos mal escolhidos, nomes citados e não explorados, autores importantes não mencionados, conclusões apressadas, enfim, tudo aquilo que o levava a constatar a própria impossibilidade de escrever uma crítica responsável sobre o livro do amigo. Em 30 de junho de 1940, na seção "Livros Recebidos", acoplada à crítica "A volta do Condor", na coluna "Vida Literária" do *Diário de Notícias*, Mário de Andrade simplesmente acusa o lançamento de *Noções de história das literaturas*.

candidatasse[20]. Mas, e os outros? O caso do Carlos Lacerda já me pusera de sobreaviso com as incompreensões...

Não, meu Fernando, nada mais de crítica profissional. Agora sou pela apologia. Quando gostar de um livro, de um quadro, de uma música e tiver ideias sobre, escreverei. Senão, prefiro exercer a boa tirania da amizade com cartas destamanho, te fazendo sofrer. Não sofra muito não, já estou sarado. E como sempre, te abraçando apertado e... ao quarteto[21].

Mário

20 Em 1940, Manuel Bandeira candidata-se à cadeira nº 24 da Academia Brasileira de Letras – tendo como patrono Júlio Ribeiro e como fundador Garcia Redondo –, vaga com a morte de Luís Guimarães Filho. Eleito em agosto, no primeiro escrutínio, com 21 votos, toma posse em 30 de novembro, sendo saudado por Ribeiro Couto.

21 O missivista usa esse termo referindo-se ao amigo e à família, isto é, a esposa Nair, grávida pela segunda vez, e a pequena Ângela Maria.

Rio, 25 de setembro de 1940.

Fernando

Estou ocupadíssimo. Tão, que vivo fingindo uma doença que existe mas não me impede trabalhar, pra desculpa de tudo quanto não faço. Assim, pra todos os efeitos faz 20 dias que estou de cama e não saio de casa, tudo mentira. Porém, mesmo ocupadíssimo, não quero deixar sua carta mais tempo sem resposta. Há coisas que se deve malhar com o ferro em brasa.

Você se preocupa duas ou três vezes em me garantir que não autorizou ninguém a me censurar e atenazar por causa da nota que escrevi sobre você. Está claríssimo, Fernando. Nem por sombra passou por minha cabeça, que essas censuras derivassem de qualquer queixa ou mesmo atitude física sofredora de você. Sempre percebi em você um sentimento bastante altivo de dignidade pessoal e derivando disso, uma grande elegância de discrição. Isto nem chega a ser elogio porque não me parece ser uma conquista exatamente, mas um cultivo natural, espontâneo de uma tendência irremovível. Mas é bonito como o diabo.

Bem. Nas suas análises e explicações da sua discrição de não conversar sobre a minha nota nem comigo, apenas discuto a preocupação perniciosa em que você está com a sua possível "vaidade". A cada passo, você explicando ou buscando a causa de um ato ou sentimento seu, você vem com a adversativa "mas isso é vaidade". Não creio que semelhante preocupação possa ser útil a você nem a ninguém. Todos nós somos vaidosos e a preocupação de se libertar da vaidade, sobretudo da vaidade interior, não me parece fecunda, antes muito inquietadora e capaz de levar o indivíduo a procedimentos de falsa humildade – o que é muito pior e muito mais infecundo que a vaidade. Aliás falei em "vaidade interior" e nem sei bem o que é isso nem se existe. Vaidade é coisa epidérmica, quase um... reflexo condicionado! Desconfio muito que quando a vaidade se "interioriza", consegue controlar nossos gestos e a ser cultivada conscientemente, deixa de ser vaidade pra se chamar orgulho, que é uma grande qualidade. Existe o pecado do orgulho, mas não é dele que eu falo. Me refiro às formas conscientes e cultivadas do orgulho que podem dar, que dão ao ser uma clarividência maior e enérgica sobre si mesmo, suas possibilidades e forças, seus defeitos e inferioridades a corrigir,

sem desprezo das frágeis vaidades exteriores. Acho mesmo que o orgulho cultivado é o sentimento que mais consegue nos repor em nossa humildade, na verdade humilhante do ser. E é por isso que ele pode nos dar um grande equilíbrio nas relações, no entrelaçamento, no acondicionamento entre as nossas tendências e instintos pessoais, mesmo os mais... os mais chamáveis de "baixos" e as necessidades morais e intelectuais do ser. Enfim, talvez eu esteja teorizando pra mim mesmo... Nesta dolorosa luta do indivíduo para conquistar seu equilíbrio e sua completa realização, desconfio muito que cada um de nós cria seus mitos e seus ideais pessoais de forma a poder se realizar mais facilmente e se perdoar em sua irremissível fragilidade. Isto é horrível... Washington Luís era "honrado" em dinheiro, não sei se no lar, mas permitiu os maiores horrores do perrepismo[1]. Há ladrões profissionais que se considerariam totalmente desonrados se roubassem a um "amigo do peito" e há mesmo seres que só colocam a honra no cu. Tudo o mais fazem, e continuam honrados e sossegados na sua honra lá deles. Honra, honra... A honra me parece mais importante que a geral e genérica moral, na direção dos movimentos do mundo e dos indivíduos. É um sentimento, um instinto. E todos nós a condicionamos aos outros nossos instintos e tendências. Bons como maus, analfabetos como filósofos ou santos – todos uns satisfeitos.

Estou perdendo tempo. O ponto mais feliz da sua carta é quando você analisando a sua amizade por mim, me pergunta se eu "acredito em amizades eternas", em "propensões telepáticas", pois que você jamais "pensou fundamente nisso". Não sei se se incluem no sentimento, na ação, na conceituação da amizade, também o que você chamou de "propensões telepáticas", mas que acredito na amizade, isso acredito maravilhosamente. E nas amizades eternas. É possível que se tenha dado em mim uma inflação natural e necessária do sentimento da amizade e seu cultivo, como uma espécie de "transferência" do sentimento do amor que nunca pude realizar dentro de uma permanência objetiva. Em todo caso não deixei por isso de ter "quatro amores eternos"[2] além de outros amores de arribação.

1 Alusão ao PRP, Partido Republicano Paulista, ao qual Washington Luís pertenceu, elegendo-se para alguns cargos por essa legenda.

2 Em carta a Manuel Bandeira de 2 de maio de 1931, Mário de Andrade insere o poema "Silêncio", o qual com algumas alterações passou a figurar como a parte V de "O girassol da madrugada": "Tive quatro amores eternos.../ O primeiro era a moça donzela,/ O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma,/ O terceiro era a rica

Quando me analiso bem me parece porém que não houve transferência nenhuma e que o amor sexual e o amor de amigo são tão distintos que até podem coabitar em relação a uma mesma pessoa. E nos casais felizes é certo que coabitam 90 vezes sobre cem. Há no entanto casos bem raros de casais felizes em amor e infelizes em amizade. Já observei pelo menos dois, que procuro descrever num dos meus dois casais do romance *Quatro pessoas*.

Mas se existe em mim um grande cultivo maravilhado da amizade, não vá imaginar por isso que acredito a amizade mais perfeita, mais bela, mais superior que o amor. Não creio que seja. A diferença não é moral (onde os dois sentimentos se equiparam) nem científica (onde o amor sexual será por certo mais necessário e porventura mesmo mais lógico que o amor de amigo). A diferença me parece de ordem estética, tão importante ao ser como qualquer das outras duas. A meu ver (pelo menos pra meu uso) o que me maravilha na amizade é a extrema gratuidade do amor de amigo, o seu mecanismo de conhecimento puro, de compreensão estética, contemplativa e desinteressada. É aquele eterno dar-se e receber sem nenhuma espécie de interesse imediato. É aquela dedicação, aquele amor que vive de si mesmo e não exige retribuição imediata, embora em seu afeto ele tenha todos os reflexos biológicos do amor sexual, menos o do sexo. Acho mesmo estranho: o amor de amigo embora se utilize do corpo como os outros amores (ânsia de ver, prazer físico de estar junto, etc.) não tem como eles a menor fatalidade biológica ou de sexo, ou de consanguinidade, etc. É uma eleição cujos convites à escolha me parecem muito mais misteriosos, ou melhor, muito mais gratuitos do que se imagina. É certo que na prática nós em geral ficamos amigos de certos indivíduos que sucede conviverem conosco nesta ou naquela manifestação da nossa vida, mas de outros indivíduos nas mesmas circunstâncias e talvez mais instantes, mais necessários pra nós, deles não ficamos amigos. É certo que entram fundamentalmente em jogo as "afinidades eletivas", mas às vezes nem elas me parecem decidir da eleição e muito menos perpetuá-la. Por que razão sou

senhora,/ O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados". (V. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1987, p. 340-341 e *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Ed. prep. por Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/ IEB, 2000, p. 502-503).

amigo do Herberto Rocha[3], corretor de café em Santos, e que mesmo como psicologia é um mundo tão à parte do meu como S. Francisco de Sales deste cigarro que acabei de fumar? Se um convívio inicial decidiu da eleição e justificou alguns anos de vida em companheiragem, nem sequer a recordação do passado decide por mais de 20 anos de isolamento e fundamentais diferenças da eternidade deste amor. Mas enfim demos de barato que mesmo num caso como este existem afinidades eletivas que não consigo descobrir. O que interessa é observar que a afinidade eletiva é justamente uma comoção, um sentimento, uma compreensão eminentemente de ordem "estética". Pois se trata de uma força que me prende sem reservas e que provoca uma identificação absolutamente gratuita, uma "empatia", uma "*Einfuehlung*", uma "simpatia simbólica", uma "espécie de substituição", que são os diferentes nomes dados pelos filósofos e estetas de laboratório ao estado estético.

Não nego, veja bem, que na amizade se ajuntem muitos interesses práticos e principalmente muitas afinidades eletivas interessadas. De forma que eu serei mais facilmente amigo de um artista, mais especialmente amigo de um escritor, que de um corretor de café apenas alfabetizado. Mas o importante é verificar que eu não me interesso vitalmente (moral, ciência) por esse amigo eleito, que o que dou a ele da minha arte e meu saber da mesma ordem dos dele, eu o dou como que para o dar a mim mesmo, e o que dele recebo, eu o recebo sem a menor espécie de compromisso. De compromisso outro que não seja o do próprio prazer desnecessário imediatamente, da amizade.

É curioso: em rapaz, ainda sem experiência e pouco menos que analfabeto, eu já me revoltava contra o provérbio que diz mais ou menos que "é nas grandes ocasiões que se conhecem os amigos". Fui sempre um rapaz intelectualmente muito inquieto e revoltado. Minhas ideias, minhas conferências na Congregação Mariana de Sta. Efigênia, minhas conversas em casa causavam sempre escândalo porque eu vinha com coisas dessas: "ninguém não tem caráter", "não existe um só ser humano no inferno", "o positivismo não é uma filosofia, é uma prática

3 Pelas datas limites da correspondência remetida por Herberto Rocha a Mário (12 de julho de 1916 e 3 de setembro de 1925), depreende-se que a amizade datava da juventude de ambos. Herberto Rocha morou alguns anos no exterior, sobretudo em Nova Iorque, e a maior parte de suas cartas são desse período.

da vida", coisas assim que eu defendia como podia em minha ignorância. Me lembro muito bem que apanhei espiritualmente muito de meu mano[4] em casa e dos padres e companheiros de Congregação, o dia em que surgi triunfante como meu "Eureca!" de que é na quotidianidade esquecida da vida que se conhecem os verdadeiros amigos e não nas "grandes ocasiões". Apanhei muito mas não cedi um passo. A minha verdade me deslumbrava, me prendia sem reservas, só que naquele tempo eu ainda não tinha suficiente experiência pra reconhecer que ela era "minha" verdade, talvez apenas "minha"...

Outro passo de interesse foi aquele em que, depois de já largo convívio, falei ao Manuel em amizade. Ele também muito sério, retrucou logo que não podia se comprometer em amizade comigo tal como eu a concebia (fora um poema que eu mandara a ele) porque, com o seu jeito pessoal era incapaz de realizá-la, e eu iria me ferir com as prováveis faltas de amizade que ele praticaria[5]. Retruquei logo que isso não me interessava porque eu não estava pedindo a amizade dele e sim dando a minha. E de-fato em mim é tão grande a gratuidade do sentimento de amor de amigo que eu o exerço só por mim, voluptuosamente, como um conhecimento puro, apenas interessado em se conhecer a si mesmo e se exercer.

Você não pode imaginar, Fernando, como eu sofri e inda sofro com o caso de Osvaldo[6]. É certo que eu detesto, e mesmo talvez odeie o Osvaldo, creio que odeio.

4 O embate se explica claramente pelo depoimento de Carlos de Moraes Andrade, o irmão de Mário, a Francisco de Assis Barbosa: "Éramos nessa época, dois seres completamente opostos, ao encarar problemas da inteligência e da cultura".

5 Em carta de 23 de maio de 1924, Bandeira define sua noção de amizade: "[...] não acredito na amizade na extensão e profundeza em que você a concebe. Amizade: afinidade de inteligências, relação de inteligência. Não quero dizer que seja só isso, que deva ser só isso. Mas que seja sobretudo isso. Confiança? Como confiar em quem amanhã pode ser nosso inimigo? Tenhamos amigos, mas reflitamos: que são como nós carne fraca: não os exponhamos a possivelmente mais tarde magoar-nos. Ajudemos os amigos a desenvolverem harmoniosamente o que há neles de bom. Peçamos o mesmo também a eles". (V. ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 124).

6 Oswald de Andrade – com sua verve afeita à blague, "perdia o amigo, mas não perdia a piada" – desde 1928, não mais contava com a amizade do companheiro das primeiras lutas modernistas. Até o fim da vida Mário reagirá com seu silêncio a todas as tentativas de reaproximação do antigo amigo. Apesar disso, continuou acompanhando a produção intelectual dele, o que se comprova pela presença de todos os livros de Oswald em sua biblioteca.

Eu talvez matasse o Osvaldo se isto não me prejudicasse a mim mais que a ele. (Aqui entra o problema do ódio-amor, que não quero comentar pra não me perder. E acho dificílimo de destrinçar, embora em algumas - algumas, só - amizades minhas entre incontestavelmente um valor de ódio também.) Pois bem: quando me analiso, você quer saber de uma coisa espantosa? Você quer saber que descubro em mim, apesar de tudo o que sucedeu, apesar de tudo o que o Osvaldo tem me feito, apesar da distância invencível de orientação intelectual, moral e concepção de vida que nos separa, você sabe que eu descubro em mim a mesma ternura, o mesmo afeto, vivos e intactos como se nada aconteceu! Explique se quiser! Eu apenas me assombro de mim.

Fui interrompido pelo Murilo Miranda que chegou e almoçou comigo. Aliás estava combinado isso mesmo, porque graças a Deus nesta indiscrição carioca as minhas alturas de Sta. Teresa agora me permitem controlar as visitas dos amigos[7]. Agora acabo esta carta.

Você está vendo, Fernando, como a amizade se apresenta pra mim, despida, livre, belíssima. E em sua espécie de gratuidade, todos os sentimentos, todos os afetos existentes nela conseguem uma intensidade absurda porque despidos de interesse imediato e postos em completo isolamento e desrelação. Um estado de ternura, uma carícia de olhar ou de sorriso, um cuidado com a saúde ou a decência do outro, um conselho, uma dedicação, uma dádiva, enfim tudo, assume assim em sua gratuidade, em seu isolamento, em seu desrelacionamento um puro caráter de flor. Não é semente nem fruto, nem a promessa incluída numa

7 Segundo Moacir Werneck de Castro em *Mário de Andrade: exílio no Rio*: "O apartamento da rua Santo Amaro era razoavelmente confortável, embora pequeno, porém tinha inconvenientes: o barulho, a facilidade das tentações para as saídas noturnas até o bar logo embaixo, a excessiva exposição aos chatos que apareciam sem avisar" (Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 123). Em julho de 1940, Mário de Andrade passa a viver na Ladeira de Santa Teresa, número 106, em casa alugada que lhe proporciona uma bela vista, conforme relata à mãe: "As paisagens são maravilhosas. A da frente da casa dá pra baía e o porto. Esta é mais bonita como teatro, um verdadeiro assombro. Vejo a Cinelândia, o aeroporto, e uma escola da Marinha, ganhada ao mar, que de noite parece um imenso navio. E depois das águas, Niterói e como fundo a morraria da Serra dos Órgãos, com o Dedo de Deus apontando. Uma coisa sublime. [...] Fico horas inteiras de pura contemplação extasiada, não me canso de ver. E sei que não me cansarei nunca, porque jamais me cansei de olhar meus quadros, meus marfins e as coisas de que gosto. [...]" (Carta sem data, apud: Ibidem, p. 124). Meses depois, em carta a Fernando Mendes de Almeida, datada de 4 de novembro, Manuel Bandeira comenta: "O Mário continua em êxtase com as belezas e o sossego de Santa Teresa." (Fundo Fernando Mendes de Almeida, IEB-USP).

farta folhagem saudável: é exatamente uma beleza, uma como que inutilidade, um acrescentamento decorativo de flor. Estou me esquecendo que a flor tem o pólen... Mas também falei em "decorativo", o que é falso.

Só o que posso mesmo dizer é que é de uma maravilhosa superioridade do indivíduo, de uma intensidade inqualificável porque não deriva de interesses práticos, sei que é intensíssimo e sublime. Você não é pra mim o moço que se chega por admiração, por estima e vontade de saber as coisas que eu sei. Não é aquele aluno atrapalhado que observei de uma banca de exame e com quem logo simpatizei. Não é o homem honesto, não é o homem bom (podia ser desonesto ou mau), não é o que eu tenho esperança de corrigir ou não precisa ser corrigido. Você é o amigo, um dos amigos que eu tenho e que não posso supor eu deixe de ser amigo dele. Uma identificação que me prende sem reservas. Eu posso sofrer com você ou por você, posso auxiliar você ou ser auxiliado, tudo isto existe também. Mas o estado de amor e ternura é um só e permanente, não cresce nem decresce, nada pede, nada cede, é uma felicidade minha de mim. No entanto, (e aqui está o maior mistério) esse estado de felicidade não poderia existir sem você. E sem você tal como você é. Da mesma forma que na arte a minha felicidade não deriva apenas do que eu projeto de mim sobre a obra-de-arte e o artista, mas em principal do que eles projetam de si sobre mim.

Mas em certos momentos, em certos casos o amor se assanha, a ternura se torna maior, a precisão da carícia se impõe. O efeito se impõe é verdade: a precisão da carícia, a necessidade de censurar, de aconselhar, etc. Mas nem o amor se assanha, nem a ternura se torna maior. Mas isso se dá também com qualquer outra espécie de amor e compreensão estética. Basta um aniversário pra que você durante um dia ponha reparo no amor que você tem por um amigo, por um pai, por uma amante. Da mesma forma que basta uma contemplação mais atenta pra que se renove a comoção estética que você tem por um quadro que está na parede de sua casa.

Esse é o lado frutífero que existe em todas as espécies de amor e não diferença a amizade. E também é bela e gostosíssima essa frutificação cansada, que fez você me escrever sua última carta e em que senti o carinho pra mim necessário da sua ternura. Eu respondo com esta, talvez mais reservada pela necessidade de pensar. Não, meu irmãozinho, eu quero imensamente bem você e sua mulher e seus

filhos em você. O que você conseguiu maravilhosamente apontar na sua carta em sua amizade por mim, e também o que eu disse e sinto e expresso nesta carta: é que já agora, assente o estado de amizade, o meu amor de amigo já não depende mais de você, me pertence. Você vislumbrou esta eternidade da amizade perfeita, se percebendo superior aos atos do outro e reconhecendo que isso era "mais alguma coisa" que gratidão, passado, conhecimento e afinidades eletivas. É que a eternidade é nossa e independe dos amigos... Nos outros amores isto não existe.

Abraço firme no quarteto.

Mário

Murilo Mendes escreve cartas aos espanhóis

Ricardo Souza de Carvalho

Em nota à organização da prosa de Murilo Mendes para a monumental edição da Aguilar de 1994, Luciana Stegagno Picchio chama a atenção para as cartas:

> Falta por completo ainda a epistolografia. [...] MM era bom correspondente e entre os que lhe escreviam contam-se alguns dos nomes mais importantes da cultura europeia e brasileira daqueles anos. Mas entre os papéis por ele deixados há mais cartas recebidas do que minutas de cartas por ele enviadas. A colheita é ainda toda por fazer. Esperemos que possa um dia ser realizada com a ajuda de todos.[1]

A tarefa começou a ser enfrentada pelo pesquisador Júlio Castañon Guimarães em seu ensaio *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, de 1996, a partir dos acervos dos dois escritores mineiros conservados pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Quanto à publicação das cartas propriamente ditas, entre outros exemplos isolados, Laís Correa de Araújo incluiu em seu valioso estudo uma seleção das que ela recebeu de Murilo.[2]

1 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1692.

2 ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes*: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Já da correspondência europeia – lembremos que Murilo foi ao Velho Mundo pela primeira vez em 1954, estabelecendo-se na Itália definitivamente em 1957 – o desconhecimento é praticamente total. As cartas enviadas por ele aos amigos europeus estariam em arquivos e instituições de seus países natais. Isso pode ser comprovado no caso dos espanhóis, em cujos arquivos, públicos e particulares, encontramos diversas missivas de Murilo.[3]

Mas antes de prosseguir, é importante esclarecer o forte impacto e atração que a Espanha provocou no poeta. Ele mesmo conta que em 1956 teve seu visto negado para permanecer no país como professor devido a sua oposição ao regime franquista. Porém, isso não o impediu de quase todos os anos passar as férias na Península Ibérica, e principalmente de escrever um dos seus mais significativos livros de poemas, *Tempo espanhol* (1959), e um livro de viagens, *Espaço espanhol*. Nessas idas e vindas, travou amizade com alguns poetas, mantendo os contatos pelo correio e pelos livros.

Localizamos 60 documentos enviados para 6 destinatários: Ángel Crespo (2 sob a guarda de Pilar Gómez Bedate), Dámaso Alonso (11 depositados na Real Academia Española em Madri), Gabino-Alejandro Carriedo (12 depositados na Fundación Jorge Guillén em Valladolid), Jorge Guillén (34 depositados na Biblioteca Nacional em Madri), Rafael Alberti (1 depositado na Fundación Rafael Alberti no Puerto de Santa Maria, Cádiz) e Rafael Santos Torroella (24 sob a guarda de Maite Santos Torroella). Embora abarque o período de 1959 a 1974, é visível que não se estabeleceu nenhum diálogo mais contínuo e duradouro, comprovando, até o momento, a suspeita de Júlio Castañon em relação às trocas epistolares entre Murilo e seus colegas brasileiros. Por isso, em lugar de apenas pensar cada um dos destinatários em particular, o mais consequente é tratar o conjunto deles, na medida em que possa fornecer uma via de acesso para entender as relações de Murilo com a Espanha. Provavelmente isso valeria para outros possíveis correspondentes europeus, como franceses e italianos.

3 Esse trabalho teve origem na pesquisa financiada pelo Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior da CAPES, entre setembro de 2004 e maio de 2005, que resultou na tese *Comigo e contigo a Espanha*: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, orientada pelo Prof. Dr. João Adolfo Hansen e defendida em 2006 na área de Literatura Brasileira da USP.

Pelos destinatários, percebemos que Murilo estava se relacionando com duas gerações de poetas: de um lado, os oriundos da Geração de 27, contemporâneos de Federico García Lorca, e que se tornaram as grandes vozes da lírica espanhola do século XX, Guillén, Alberti e Dámaso Alonso; e de outro, os jovens que na década de 1940 se reuniram sob o movimento *Postismo*, herdeiro das vanguardas anteriores, e que nos anos 1960 se dedicaram à divulgação da literatura brasileira na Espanha, Crespo e Carriedo. Enquanto Murilo via Dámaso, Crespo e Carriedo em Madri, frequentava os exilados Alberti, seu vizinho em Roma, e Guillén, em estadas italianas e portuguesas.

As cartas não costumam estender-se, restringindo-se aos comunicados utilitários, como a confirmação de um encontro ou a felicitação de um aniversário, poucas vezes chegando a ser espaço de discussão de ideias e de obras. Dessa maneira, principalmente na vertente europeia, a carta de Murilo tem um papel eminentemente social, com o fim de cultivar suas amizades literárias.

Contudo, além de fornecer dados para uma "biografia europeia" ou das relações espanholas de Murilo, a carta, como mediadora da sociabilidade literária, ajuda a compor uma biblioteca, a ser comprovada ou a completar os volumes extraviados de uma já existente. Nas cartas são mencionados tanto os livros remetidos, os quais podem ser localizados com dedicatórias nos arquivos dos escritores espanhóis, quanto os livros recebidos, os quais em muitos casos não se encontram no acervo do brasileiro no Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora. A partir da correspondência, estes livros que existiram e provavelmente foram lidos por Murilo, hoje "biblioteca virtual", podem completar os vazios da biblioteca que chegou até nós, sempre fragmentária.

Para oferecer uma dimensão das cartas de Murilo Mendes aos espanhóis, selecionamos 4 missivas, a Dámaso, Guillén, Carriedo e Crespo, de vários períodos, acompanhadas de notas que esclarecem referências e situações, recuperando assim um rico contexto na trajetória do autor de *Tempo espanhol.* Todas as cartas foram escritas em português, embora Murilo também praticasse o espanhol, o francês e o italiano, chegando a utilizar os quatro idiomas em algumas cartas a Guillén. Neste artigo, optamos por normatizar a apresentação dos locais e datas.

Agradecemos a Maria da Saudade Cortesão Mendes, detentora dos direitos de autor de Murilo Mendes, a autorização para a presente publicação; aos funcionários da Real Academia Española e da Biblioteca Nacional, em Madri, e da Fundación Jorge Guillén, em Valladolid, por nos facilitar o acesso aos acervos de Dámaso,

Guillén e Carriedo; e a Pilar Gómez Bedate, por gentilmente nos ceder uma cópia da carta de Murilo a Crespo.

Notas sobre os destinatários

Dámaso Alonso (1898-1990): Formado em Direito, Filosofia e Letras, além de poeta, é considerado um dos principais nomes da Filologia e História Literária na Espanha. Diretor da Real Academia Española de 1968 a 1982. Ganhador do Prêmio Cervantes em 1977. Obras principais: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921); *Oscura noticia* (1944); *Hijos de la ira*: diario íntimo (1944); *Poesía española*: ensayo de métodos y límites estilísticos (1950); *Hombre y Dios* (1955); *Estudios y ensayos gongorinos* (1955).

Jorge Guillén (1893-1984): Formado em Filosofia e Letras, foi professor em diversas universidades, dentro e fora da Espanha. Ganhador do Prêmio Cervantes em 1976. Obras principais: *Cántico* (1928); *Clamor. Maremágnum* (1957); *Homenaje* (1967).

Gabino-Alejandro Carriedo (1923-1981): Fundador e diretor das revistas *Pájaro de paja* (1950-1956) e *Poesia de España* (1960-1963), com Ángel Crespo. Conheceu Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto no início dos anos 1960. Tradutor da poesia da Geração de 45 para a *Revista de Cultura Brasileña*. Obras principais: *Poema de la condenación de Castilla* (1946); *El corazón en un puño* (1961); *Los lados del cubo* (1973).

Ángel Crespo (1926-1995): Formado em Direito. Diretor da *Revista de Cultura Brasileña*, de 1962 a 1970, tornando-se um dos mais importantes tradutores da literatura brasileira na Espanha. Publicou sua tradução de *Grande sertão: veredas* em 1967. Obras principais: *Quedan señales* (1952); *Suma y sigue* (1962); *En medio del camino* (1971); *El bosque transparente* (1983).

Ricardo Souza de Carvalho é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e pesquisador do GEBE (Grupo de Estudos Brasil-Espanha: relações literárias e culturais) da USP.

Roma, 21 de abril de 1959.

Querido Dámaso Alonso,

Agradeço-lhe muito a gentileza da remessa de tantas preciosas plaquetas de trabalhos seus; deram-me um vivo prazer. Quantas cousas interessantes em tão reduzidos livrinhos; enxutas anotações filológicas da Andaluzia e da Galícia, das Astúrias – registradas com aquele bom humor, essa graça bem espanhola, bem sua! E ainda as belas poesias, tão líricas e humanas. Pena é que não tenha entendido certas palavras (não as encontrei no dicionário da Real Academia Española), p. ex. – "chacha",[1] "mandamases", "lancha"... – será linguagem infantil?... – "mendas", e outras. Mais uma vez, muito obrigado por essas encantadoras lembranças que conservarei com carinho.[2] Entreguei à Senhora Luciana Stegagno Picchio[3] as plaquetas que vieram a meu cuidado, e que lhe eram destinadas.

Há tempos mandei-lhe – de acordo com sua sugestão – um disco onde há gravados poemas de João Cabral de Melo Neto – o poeta mais importante da nova geração brasileira – e meus.[4] Foi gentil portadora do mesmo a minha amiga e patrícia Senhorita Lucy Teixeira, escritora e poetisa de talento, que morou alguns anos em Roma. É grande admiradora sua, e espero que a estas horas já se conheçam. Ela vai trabalhar na Oficina Comercial del Gobierno del Brasil, que é dirigida pelo escritor Murilo Rubião.[5]

1 Em sua versão mais atualizada, o dicionário da Real Academia Española traz, entre os sentidos de *chacha*, forma reduzida de *muchacha* (moça).

2 Na biblioteca de Murilo Mendes (Centro de Estudos Murilo Mendes – Juiz de Fora), não estão registradas essas plaquetas. Da autoria de Dámaso Alonso, encontram-se os seguintes livros: *Hijos de la ira* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946); *Poesía española*: ensayo de métodos y límites estilísticos (Madri: Gredos, 1950); *Estudios y ensayos gongorinos* (Madri: Gredos, 1955); *Poetas españoles contemporáneos*. (Madri: Gredos, 1958); *Góngora y el Polifemo*. 2 vols (4ª ed. Madri: Gredos, 1961).

3 Professora de literatura brasileira na Itália, especialista na obra muriliana. Autora de *História da literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997).

4 Trata-se da coleção da gravadora Festa Discos, do Rio de Janeiro, sob a direção de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro, em que dois poetas recitam seus próprios poemas, com um texto de apresentação a cargo de um renomado crítico. O LP que reúne as gravações de Cabral e Murilo, lançado por volta de 1956, foi encomendado a Tristão de Athayde.

5 Seu conterrâneo mineiro e xará, chefiou o Escritório Comercial do Brasil na Espanha de 1956 a 1960. De Roma, Murilo pediu a Rubião livros de Miguel Hernández, Antonio Machado e Pedro Salinas. A correspondência entre os dois escritores encontra-se no Arquivo de Murilo Rubião na Universidade Federal de Minas Gerais.

Fiquei muito contente em saber que irá ao Brasil; lamento não estar lá para ajudar a fazer as honras da casa.[6] Mas U.[7] encontrará lá muitos amigos e admiradores. Na Universidade da Bahia tenho um grande amigo, o Prof. MARTIM GONÇALVES,[8] diretor da Escola de Teatro da mesma, homem de valor. Não apareceu ultimamente aí em Madrid nosso caro Celso Cunha?[9] Suponho que tenha ido a um congresso em Lisboa. Caso o veja, dê-lhe muitas lembranças minhas.

Adiós, querido Dámaso Alonso.

Disponha dos meus préstimos aqui.

Afetuoso abraço do seu amigo e admirador
Murilo Mendes.

Viale Castro Pretorio 64 – 1º P
Tel. 49.13.82.
Roma.

V. SOUZA, Eneida Maria de. Vozes de Minas nos anos 40. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio Ferreira e NEVES, José Alberto Pinho. (Orgs.). *Murilo Mendes:* o visionário. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 83-4.

6 Dámaso Alonso não chegou a realizar essa viagem ao Brasil.

7 Abreviatura para a forma de tratamento em espanhol *usted*.

8 Eros Martim Gonçalves (1919-1973) foi cenógrafo, diretor teatral e um dos fundadores, nos anos de 1950, no Rio de Janeiro, do grupo de teatro amador *O tablado*, encarregando-se da direção artística inicial junto com Maria Clara Machado. Em meados da mesma década, a convite do reitor da Universidade da Bahia, Edgard Santos, mudou-se para Salvador para formar e consolidar a *Escola de Teatro* naquela universidade, onde criou o grupo *A Barca*.

9 Celso Ferreira Cunha (1917-1989), professor, gramático, filólogo e ensaísta. Autor da *Nova gramática do português contemporâneo* (1985), com Lindley Cintra.

Roma, 14 de fevereiro de 1963.

Querido e admirado Jorge Guillén:

GRACIAS pela sua carta, e pela oferta de *Las tentaciones de Antonio* e *Según las horas*;[1] também pelas amáveis expressões, tanto das dedicatórias como da carta. Todas essas caras coisas falam-me de si, transmitem-me imagens e sensações que são do poeta e caballero Jorge Guillén, e da minha amadíssima Espanha.

As *Tentações* são uma grande página poético-metafísica; sendo universal, é muito espanhola. *Según las horas* é a poesia em cápsulas, uma revalorização moderna do haikai, resumo da sabedoria guilleniana. Anotei, entre outras, "Animal de selva", "Sine nobilitate", "Nombre propio", "La tortuga", "Alta moral", "Cremación", "Desemboque y frontera", "De la imaginación", "Consolación", "Confianza", aceitação do mundo em fórmulas rápidas, lapidares, mesmo quando as envolve um pouco de sombra. Resumo e conclusão feliz: "Es grato ser objeto para el mundo."[2]

Quando se acaba de ler, "se tiene ganas" de conhecer a nova obra maior, *HOMENAJE*.[3] Quando poderemos ter o gosto de a ler?...

Estarei, salvo algum obstáculo, a 24 em Florença, convidado por nosso simpático amigo comum Papi.[4] Levar-lhe-ei então o texto português de F. Pessoa.[5] No momento não tenho o livro ao alcance da mão: emprestei-o a um amigo. Será um grande prazer em revê-lo.

1 *Las tentaciones de Antonio.* Florencia/ Santander: Graf. Hermanos Bedia, 1962; *Según las horas.* Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1962. Tais obras não constam na biblioteca de Murilo. De Guillén, apenas comparecem nesse acervo: *Lenguaje y poesía* (Madri: Revista de Occidente, 1962); *A la altura de las circunstancias* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963).

2 Último verso do poema "A la recíproca", que encerra a coletânea *Según las horas.*

3 *Homenaje. Reunión de vidas.* Milão: All'Insegna del Pesce d'oro, 1967. *Según las horas* passou a compor uma das partes dessa coletânea.

4 Roberto Papi, frequentador, junto com outros intelectuais florentinos, da tertúlia do Café Paszkowski, da qual se aproximou Guillén. V. DOLFI, Laura (Org.). *Cartas inéditas (1953-1983). Jorge Guillén – Oreste Macrí.* Valencia: Pre-Textos, 2004.

5 Na parte *Variaciones* de *Homenaje*, Guillén recria "Pecado original" do heterônimo Álvaro de Campos e "Cansa sentir cuando se piensa".

Com os melhores cumprimentos nossos à Senhora Dona Irene,[6] aceite as lembranças de minha mulher e o afetuoso abraço do seu fiel

amigo e admirador
Murilo Mendes.

P. S. Espero que já esteja completamente bom da gripe.

6 Irene Guillén, esposa de Jorge.

Via del Consolato 6.
Tel. 651836.

Roma, 10 de julho de 1964.

Querido Gabino-Alejandro Carriedo,

Muito lhe agradeço a amável oferta de seu livro *Política agraria*,[1] que se insere na grande tradição espanhola – ou melhor ainda, castelhana – de realismo transfigurado. Transposto e transfigurado em poesia sã, vertical, direta. Lendo-o, recordei-me da viagem que fiz há alguns anos atrás – de Valladolid a Leon – esses campos admiráveis entre Palencia e Leon – talvez a paisagem de que mais goste na Europa. Imagem da grandeza na sobriedade; do homem em contacto imediato com a sabedoria da terra. Um belo livro.

Esperando revê-lo breve, seja na Espanha, seja na Itália, peço-lhe aceitar as felicitações e o afetuoso abraço deste seu

Murilo Mendes.

P. S. Um abraço a Ángel Crespo e Maria Luisa;[2] e a Gloria Fuertes.[3]

1 *Política agraria*. Madri: Poesia de España, 1963. Nenhuma obra de Carriedo foi encontrada na biblioteca de Murilo.

2 Maria Luisa Madrilley, primeira esposa de Crespo.

3 Gloria Fuertes (1918-1998), poeta espanhola que escreveu, entre outros, *Isla ignorada* (1950), *Todo asusta* (1958) e *Sola en la sala* (1973).

Roma, 5 de julho de 1970.

Querido Ángel Crespo,

Há vários meses escrevi-lhe uma carta. Entretanto, como há frequentes greves de correios (e de todas as outras categorias) aqui na Itália receio que não a tenha recebido.

Queria agradecer-lhe o envio da *Revista de Letras* de Mayagues,[1] ótima com grande interesse de leitura. Magníficos trabalhos seus e de Pilar,[2] além de outros. Recebo também a *Revista de Cultura Brasileña*; guardo todos os números.[3] Bons instrumentos de trabalho. Muito lhe agradeço por tudo. Então, quais são os vossos planos de vida? Largaram definitivamente a "nossa" adorada Espanha? Viraram portoriquenses [sic]? Não creio. Mande dizer tudo direitinho, please. Temos ido todos os anos à Espanha, e quando chegamos a Madri sentimos muito a falta de tão queridos amigos, e a quem a cultura brasileira já deve muito.

Quanto a mim, apesar da falta de tempo, trabalho bastante. Estão imprimindo em Lisboa meu último livro *Janelas verdes* (temas portugueses), quase todo em prosa.[4] No Rio a José Olympio imprime *Poliedro*, também prosa.[5] Terminei *Espaço espanhol* (prosa), onde vocês também aparecem.[6] E tenho outros livros (prosa) prontos, ou já

1 Desde 1967, Crespo era professor no Recinto Universitario de Mayagüez (RUM) da Universidade de Porto Rico. Não figuram periódicos no atual acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes.

2 Pilar Gómez Bedate conheceu Crespo em 1962, e com ele se casaria anos depois. Secretária da *Revista de Cultura Brasileña*, assinou juntamente com Crespo importantes ensaios nesse mesmo periódico, como "Situación de la poesia concreta" e "Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo". Viajou com o marido para o Brasil em 1965, conhecendo, entre outros, João Guimarães Rosa.

3 Idealizada por João Cabral de Melo Neto e publicada pela Embaixada do Brasil em Madrid, a revista teve Ángel Crespo como diretor entre 1962 e 1970. O periódico publicou traduções dos poemas de Murilo para o espanhol: no primeiro número de 1962, "Poemas de Murilo Mendes" a cargo de Dámaso Alonso; e no número 12, de março de 1965, Crespo uniu-se a Dámaso para traduzir "Poemas inéditos de Murilo Mendes".

4 A primeira parte foi publicada apenas em 1989, edição de luxo com desenhos de Maria Vieira da Silva (Lisboa: Galeria 111). As duas partes foram reunidas pela primeira vez em *Poesia completa e prosa* (1994).

5 *Poliedro* foi lançado em 1972 pela José Olympio.

6 *Espaço espanhol* somente apareceu na edição de *Poesia completa e prosa* (1994). Na parte dedicada a Madri, comparece o casal de amigos: "Não posso alongar-me sobre tantos contatos madrilenos férteis, que me ajudam a ampliar o arco do meu conhecimento da Espanha. Cito apenas alguns nomes: Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, conhecedores e divulgadores, em numerosos ensaios de alta qualidade, da cultura brasileira" (Op. cit., p. 1132).

adiantados.[7] Tudo isto faço para tentar aliviar-me do pesadelo da situação do mundo, espec.[ialmente] a do Brasil.

Então, querido Ángel, aguardo as notícias de vocês todos. Aceite com Maria Luísa, Pilar e Angelito (já deve estar moço, não é) muitas lembranças de Saudade[8] e o afetuoso abraço deste

seu grato
MM.

P. S. Supérfluo dizer que terei gosto em mandar-lhe indicações culturais daqui, da sua "otra patria". Não faça cerimônia.
MM.

7 Além dos títulos mencionados, Murilo publicou *Retratos-relâmpago* em 1973. Ficariam ainda inéditos até a edição de 1994 *Carta geográfica, Retratos-relâmpago 2ª série, Conversa portátil, A invenção do finito* e *Papiers*.

8 Maria da Saudade Cortesão Mendes, filha do historiador português Jaime Cortesão, casou-se com Murilo no Rio de Janeiro em 1947. Publicou o livro de poesia *O dançado destino* (1955).

A vida literária passada em revista: três cartas de Manuel Bandeira a Antônio de Alcântara Machado

Augusto Massi

Ao que tudo indica, as primeiras cartas trocadas entre Manuel Bandeira e Antônio de Alcântara Machado datam de 1926. E foram escritas em função das colaborações enviadas pelo poeta pernambucano para o periódico *Terra Roxa...e outras terras*[1], dirigido pelo prosador paulista. Bandeira pingou dois poemas: o antológico "Pneumotórax", incluído em *Libertinagem* e "Cidade do interior" (jamais publicado em livro, por julgá-lo muito oswaldiano).

No entanto, foi a partir dos anos 1930, com o aparecimento da *Revista Nova*[2], que a amizade e a correspondência se fortaleceram. Apesar do número aqui publicado ser reduzido – o conjunto das cartas é amplo e reafirma a existência de um grupo modernista coeso e afinado intelectualmente. Na virada da década de 1920 para a de 30, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, entre outros, desejavam aprofundar o debate e ampliar os horizontes da pesquisa.[3] Sem dúvida, essa correspondência abre novas perspectivas com relação ao quadro histórico já delineado em *Pressão afetiva & aquecimento intelectual. Cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto (1925-1932)*, organizado por Cecília de Lara.

Talvez, por ter falecido tão precocemente e deixado uma obra em progresso, Alcântara ainda hoje não é uma figura devidamente estudada. Entretanto, podemos afirmar que desempenhou um papel muito importante, fundando revistas (*Terra Roxa...e outras terras*, *Revista de Antropofagia* e *Revista Nova*), atuando como elemento de ligação entre diferentes gerações e colaborando para o fortalecimento dos vínculos entre paulistas e cariocas.

1 Diretores: Antonio Carlos Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado. Secretário e administrador: Sérgio Milliet. O primeiro, dos sete números publicados, apareceu em 20 de janeiro de 1926, e o último, em 17 de setembro do mesmo ano.

2 Diretores: Paulo Prado, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Dos dez números publicados, o primeiro veio à luz em 15 de março de 1931, e o último, em 15 de dezembro de 1932.

3 O primeiro número traz um texto assinado pelos seus três diretores que funciona como uma declaração de princípios: "O conto, o romance, a poesia e a crítica deles não ocuparão uma linha mais do que de direito lhes compete numa publicação cujo objetivo é ser uma espécie de repertório do Brasil. Assim o interessado encontrará aqui tudo quanto se refere a um conhecimento ainda que sumário desta terra, através da contribuição inédita de ensaístas, historiadores, folcloristas, técnicos, críticos e (está visto) literatos. Numa dosagem imparcial."

O mesmo pode ser dito sobre a *Revista Nova*. Além de ter fechado suas portas cedo, não foi contemplada, ao contrário das publicações de vanguarda, com reedições facsimilares ou estudos universitários. Ela representa um segundo momento modernista: é graficamente sóbria, culturalmente crítica e politicamente engajada.[4] O seu programa intelectual está mais próximo da primeira fase da *Revista do Brasil* do que da *Revista de Antropofagia*.

Na outra ponta, Manuel Bandeira mais uma vez surpreende, e acaba por roubar a cena. Nos últimos anos, vários livros trouxeram à luz a correspondência do autor com Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Vinicius de Moraes. Comparativamente, seja pela quantidade, seja pela qualidade de suas cartas, não soaria um despropósito afirmar que o missivista Manuel Bandeira começa a ocupar um papel tão importante e central como Mário de Andrade.

As três cartas de Bandeira endereçadas a Antônio de Alcântara Machado, aqui reproduzidas, pertencem a um conjunto maior que está sendo reunido pelo editor Paulo Malta e por mim. Delas saltam informações preciosas e fecundas para quem deseja recompor a vida literária, libertina e imaginativa do modernismo: "Darei um poema imoral intitulado 'Estrela da manhã'", "Sérgio hoje é da sacanagem!", "Venho comunicar-lhe que fui deposto do governo da província do Curvelo".

Dentro dessa perspectiva histórica, outros documentos podem nos oferecer uma dimensão mais concreta da sociabilidade literária praticada pelos escritores que se reuniam em torno da *Revista Nova*. Por isso, além das três cartas, é interessante reproduzir *Menu pro Manu*, poema de Antônio de Alcântara Machado, escrito no melhor estilo modernista. Assim como uma passagem do diário de Marques Rebelo, *O trapicheiro*, na qual o autor consegue captar de forma notável a atmosfera de comoção que cercava a missa de sétimo dia de Antônio de Alcântara Machado mesclada à emoção de vivenciar a certidão de nascimento do poema "Momento um café", de Manuel Bandeira. Como se vê, o caldo é espesso e nele convivem leituras, criação e política literária.

4 Ver ensaio de: DE LUCA, Tania Regina. Um repertório do Brasil: tradição e inovação na *Revista Nova*. In: *ArtCultura, Revista de História, Cultura e Arte*, n. 13, Universidade Federal de Uberlândia, jul-dez, 2006

MENU PRO MANU

- Gaetaninho, faça um verso.
- Só si fô tudo in ón.
- Não faz mal. Serve.
- Iscuita só intón.

Minestra di milhio verdi
Rubalu cum camarón
Lombu tipu du distintu
Pr'acabá um bel capón

Dolce fruta vinhu gafé
Charutu in profusón
Lulita Côto Argantára
Mario e Paulo nón babón

Pru bardu Mané Bandera
Qui num é sopa nón
Tudu issu si uferece
Du fundu du curaçón

Braiz, 17-III-932

Gaetaninho

(autor do "Muié matô marido")

Poema em forma de menu de jantar do grupo da *Revista Nova*,
versos de Antônio de Alcântara Machado (Coleção de Artes Plásticas de Mário de Andrade, IEB-USP).

28 de maio

A missa de sétimo dia de Antônio Alcântara, já se lá vai um ano, fulminado estupidamente por uma peritonite aguda, quando exercia, moço, sério, de nobres ambições, o mandato na Câmara, foi na Candelária, com todos os altares iluminados, orquestra e coro.

Da família ninguém que eu conhecesse, creio que voltaram todos para São Paulo, acompanhando o corpo, que desejara orgulhosamente ser enterrado em chão piratininga, quando se certificou que para ele, que tanto amava a vida e o comando da vida, estava terminado inopinadamente o seu papel.

Sobrava eu entre deputados, políticos, funcionários da Câmara, magnatas da indústria e do comércio, gente tão avessa à literatura do amigo, procurando às apalpadelas encontrar um rosto familiar naquela turba estranha, quando vislumbrei o Poeta, corcovado e prógnato, boiando também na maré de plutocratas, e acheguei-me a ele como a um igual. Timbra em ser igual – simples, fraterno, interessado nos problemas alheios. Recebeu-me com disfarçado sorriso:

– Reparou que música escolheram para o ofício fúnebre? – e não esperou por minha inquirição de ignorante: – "O alegre camponês", de...

Schubert, Schumann? – continuei ignorando. A tosse seca com que, desde rapaz, pontuava a conversação, impediu-me de entender o nome do autor e ele se pôs novamente grave, fitando o sacerdote, de casula dourada e gestos plásticos, entre votivas baforadas de incenso.

A manhã era de sol e azul, pombos furta-cores passeiam nos frontões do banco de avermelhado mármore, fresca era a rua estreita, de sabor antigo, que as casas de crédito invadiram. Escalamos no café fronteiro à igreja, antes de nos separarmos na rua do Ouvidor. Ficamos rente à porta, o raio de sol pousava em nossos pés. Falamos de Antônio, mas falamos pouco, como se fosse grosseiro ou fingido extravasar o abalo da perda. E ele sacou o papel do bolso:

– Leia isto. Fiz ontem. Saiu de uma assentada.

Era "Momento num café". As minhas mãos tremiam, senti a vertigem da emoção, a integração total, a vibração de um grito que se fazia meu, que seria meu para toda a vida:

"E saudava a matéria que passava
liberta para sempre da alma extinta".

In *O trapicheiro* de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. 3ª edição.

Rio, 17 de janeiro de 1930.

Caro Antônio de Alcântara Machado

Respondo à primeira das duas cartas suas: darei um poema imoral intitulado "Estrela da manhã"[5] para o primeiro número da *Revista Nova*; já falei ao Aníbal pedindo o *João Ternura* (prometeu sem se comprometer, mas se ele falhar há um rapaz, Marques Rebelo[6], que v. talvez já conheça, de quem se poderá obter um romance); sinto muito não poder ajudá-los como agente da revista (para isso dará melhor o Schmidt). À segunda carta: nada a fazer do lado do Goulart[7], com quem estive ontem. Goulart não votará nem em seu pai[8] nem no Múcio[9], mas no Rafael Pinheiro que também é candidato. O Goulart está bem doente há muitos meses e o Rafael tem sido de uma dedicação extrema para com ele. Ainda que a candidatura do Rafael não tenha nenhuma probabilidade de vitória, o voto do Goulart será dele em todos os escrutínios.

Sérgio[10] chegou da Alemanha contando maravilhas. Parece que aquilo lá está melhor do que Pasárgada. Sérgio voltou achando que a solução comunista tem o mesmo vício racionalista da solução católica. O que ele quer agora é a libertação dos instintos. Quer dizer que Sérgio hoje é da sacanagem!

Um abraço do
Manuel

5 "Estrela da manhã" acabou sendo substituído por "Boca de forno".

6 No terceiro número da *Revista Nova*, Manuel Bandeira publicou uma resenha sobre *Oscarina* de Marques Rebelo.

7 Manuel Bandeira só entraria para a Academia Brasileira de Letras em 1940, no entanto, já militava ativamente em suas eleições. O alagoano José Maria Goulart de Andrade (1881-1936) foi poeta, teatrólogo e romancista. Na condição de acadêmico, a partir de 1915, passa a ocupar a cadeira de número 6.

8 O velho Alcântara Machado (1875-1941) concorreu à vaga de Silva Ramos e obteve 18 votos no primeiro escrutínio, elegendo-se com 19 no segundo.

9 O pernambucano Múcio Andrade Leão (1898-1969) formou-se em Direito no Recife. Como jornalista e crítico literário, fundou com Cassiano Ricardo e Ribeiro Couto o jornal *A Manhã*, onde foi diretor do suplemento literário *Autores & Livros*. Poeta, contista e romancista entrou para a Academia em 1935, ocupando a cadeira de número 20.

10 Trata-se do historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) que residiu em Berlim, Alemanha, entre 1929 e 1931.

Rio, 30 de setembro de 31.

Formosó amigo Antônio (fui te chamar de formoso e a Royal protestou energicamente, te chamou formosó!)

Sem carta sua a responder (a última foi minha), escrevo-lhe por vários motivos, o mais relevante dos quais é para dizer que estou (enfim!) lendo a *Vida e morte do bandeirante*[11]. Lendo devagar e com grandes delícias. Há muito tempo que um livro não me faz ir tanto ao dicionário. É que estou passando pelo crivo. O livro de seu pai tem não só o interesse histórico como o lingüístico (vou assinalá-lo a meu amigo Sousa da Silveira, filólogo). Marquei lá umas coisas que não achei nos meus dicionários. É verdade que sou paupérrimo (ou pobríssimo, como diz o professor). Depois mandarei as consultas.
Outro motivo desta minha extraordinária epístola é protestar junto à redação da *Revista Nova*, que me faz de intermediário de entrega da revista ao assinante Cícero dos Santos Dias e não me manda o meu exemplar, a que me dá amplos direitos uma colaboração medíocre, é fato, mas "persistente como a lembrança da primeira comunhão"!
O terceiro motivo é lembrar que não deixe o prezado amigo de ler a próxima crônica de sábado do *Diário*, narrativa de um candomblé que superrealistifiquei,[12] coisa sem importância mas onde vem uma anedota autêntica do Zé Mariano Filho[13] a propósito de modesto sociólogo: é preciso *répandre* na Paulicéia.
O quarto motivo é o velho amor e a velha admiração do membro do júri do Salão de 1931, poeta lírico e muito tísico.
Manuel

11 *Vida e morte do bandeirante* (1929), de José de Alcântara Machado de Oliveira (1875-1941).

12 Publicada no *Diário Nacional*, em 3 de outubro de 1931, posteriormente incorporada ao volume *Crônicas da província do Brasil* (São Paulo: Cosac Naify, 2006).

13 O pernambucano José Mariano Carneiro da Cunha Filho (1881 -1946), formado em medicina, ficou mais conhecido como crítico de arte e arquitetura, professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes, defensor do estilo neocolonial. Publicou, entre outros, *O Aleijadinho* (Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1930) e *Estudos de arte brasileira* (Rio de Janeiro: 1942).

Rio, 3 de janeiro de 33.

Alcântara,

Venho comunicar-lhe que fui deposto do governo da província do Curvelo. Desaparece assim nesse formidável tumulto que é a política internacional contemporânea o único Estado moderno "sin banqueros, sin policia y sin bandidos", como escreveu na *Crítica*, de Buenos Aires, numa reportagem sensacional sobre "el Gobernador de Curvello", o poeta Raúl Tuñón.[14]
Antes de seguir para o exílio não pude deixar de vir-lhe dar um adeus. Hoje é o último dia que passo nesta casinha onde morei dez anos (só levo uma saudade é desses tempos que amorosa ilusão embelecia). Já hoje o padeiro não pôs o pãozinho de tostão para o café da manhã. A Light já desligou a luz e o gás.
Sem pão, sem luz, sem gás, sem fé, sem Deus, sem lar!
Na verdade, me sinto *leggero leggero*, como o Perelà.[15] Afinal a gente acaba escravo das coisas que tem: há uma certa felicidade de não ter nada. Se este sentimento persistir, escrever-lhe hei novamente dizendo
"assim, Antônio, deves ser também!'
Todavia, por enquanto ainda lhe desejo todas as coisas nesta entrada de ano santo.
Estou ainda sem rumo, como o pombo correio que tema altura. Não posso ir p'ra Pasárgada. Não sou mais amigo do rei. O rei é outro (lá também houve revolução). Nunca mais terei a mulher que eu quero na cama que escolherei! Merda – dez vezes.

Endereço provisório: rua Cândido Mendes 279.

Um abraço para você e Lolita.
Manuel

14 O poeta argentino e jornalista, Raúl González Tuñón (1905-1974), trabalhou no jornal *Crítica*, no qual também colaboravam Jorge Luis Borges e Robert Arlt. Além de vários livros de poemas, publicou um grande número de artigos, entre eles, uma reportagem sobre Manuel Bandeira. Viajante incansável, Tuñón esteve no Brasil e conviveu com o grupo que gravitava em torno de Bandeira. Entre os vários registros que deixou vale a pena mencionar os versos em que fala do restaurante Reis: *Conozco, camaradas, varios rincones del mundo. / Conozco el restaurant de León y Baptiste en la rue des Martyrs. / Conozco la granja de Villa Rosa en Barcelona. / Conozco el Puchero Misterioso en Buenos Aires. / Conozco el restaurant de la Salamanca en Chartres. / Conozco la freiduría del Coral en Málaga. / Y hoy, amigos, qué lejos están esos rincones de nuestro restaurant Reis / Digno de Rabelais y de Rimbaud! / Oh restaurant Reis, grande, espeso, picante, popular, oloroso, luminoso, impudico y sonoro!*

15 *Il codice di Perelà. Romanzo futurista*, do poeta italiano Aldo Palazzeschi (1885-1974). Milano: Edizioni Futurista di Poesia, 1911. Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira comenta que foi através dos livros emprestados por Ribeiro Couto que conheceu e começou a gostar de Palazzeschi, cuja "La fontana malata" sabia de cor. Num outro trecho afirma: "E era com passagens como esta de Soffici ou palavras do *Codice di Perelà*, de Palazzeschi, que nos desabafávamos então do tédio do cotidiano"

Carta de Carlos Drummond de Andrade a Alceu Amoroso Lima

Augusto Massi

A publicação desta carta de Carlos Drummond de Andrade a Alceu Amoroso Lima[1] nos revela o quanto a mitologia pessoal do poeta permanece numa zona obscura. Mesmo após as comemorações do centenário de seu nascimento, quando houve um acréscimo significativo de livros, teses, correspondências, ensaios, mesmo com o aparecimento da primeira biografia, *Os sapatos de Orfeu*, de José Maria Cançado e de uma fotobiografia, inúmeros aspectos da vida e da obra do autor ainda nos reservam surpresas.

A simples existência desta carta aponta e problematiza um aspecto das pesquisas em torno da sociabilidade modernista. Em outras palavras, lendo os principais estudos consagrados ao poeta, não poderíamos imaginar que, pelo seu alto teor confessional, ela fosse destinada a Alceu Amoroso Lima. Embora o crítico literário Tristão de Athayde, a esta altura, já convertido em mestre Alceu, desfrutasse de imenso prestígio, seria natural que, pelos vínculos de amizade, tivesse sido endereçada a Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Pedro Nava.

Outro ponto a ser destacado é a quantidade de revelações que Drummond confia à pessoa de Alceu: história familiar, formação intelectual, "problemas freudianos". A carta, que certamente se destinava a compor mais um daqueles depoimentos de geração tão característicos do período, torna-se hoje um documento notável para quem quiser se debruçar sobre a atmosfera encaramujada da infância e a personalidade retorcida de Drummond. Através dela podemos decifrar certa gramática negativa tatuada para sempre no estilo lírico e irônico dos seus primeiros livros.

Penso que é possível desentranhar do subsolo desta carta uma poética da confissão. Aqui entendida como criação de um mito individual, presente no *gauche* do "Poema de sete faces", no "eu sozinho menino entre mangueiras/ lia a história de Robinson Crusoe" de "Infância" e no "hoje sou funcionário público" de

1 Esta carta pertence ao acervo do Centro Alceu Amoroso Lima para a Liberdade, em Petrópolis, Rio de Janeiro, e só pôde ser publicada graças à colaboração de todos os funcionários que trabalham nesta instituição. Além de uma biblioteca de 18 mil volumes, ela conserva 27 mil documentos, incluindo a correspondência de Alceu com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes e outros.

Agradeço também aos herdeiros de Carlos Drummond de Andrade, Pedro e Luís Maurício, que atenderam prontamente minha solicitação. Por fim, quero registrar um agradecimento especial a Fernando Nasser que publicou esta carta, em primeira mão, na revista *Vozes Cultura*, n. 4, julho-agosto de 1994.

"Confidência de Itabirano". Esta mineração de corte reflexivo irradia-se por diversos gêneros, como os ensaios de *Confissões de Minas*,(1944), as cartas d'*A lição do amigo* (1982) ou o diário d' *O observador no escritório* (1985).

Partindo de uma extrema mobilidade - entre a severidade do pai e a doçura da mãe, entre o rumo individual e as diretrizes do vasto mundo –, Drummond procura fixar uma mitologia pessoal. É como se à prosa especulativa, cética e auto-crítica de Montaigne fosse acrescida a descarga de negatividade das novelas, cartas e diários de Kafka: "Vou por um desvio, que é escuro e sem alegria, e não tenho certeza de chegar ao fim". Talvez, por isso, a riqueza e a força dramática da carta é transfigurada em pequenez, materialidade, pobreza.

O terceiro ponto a ser reconsiderado é o grau de conhecimento que Drummond tinha das teorias freudianas. É fato que, a pedido do poeta, se publicou no terceiro número de *A Revista*, da qual era um dos diretores, uma tradução da célebre conferência de Freud sobre a descoberta do inconsciente. Ou seja, estamos diante de um autor razoavelmente familiarizado com expressões psicanalíticas que podem ser pinçadas aqui e ali: "infância de recalques", "correntes subterrâneas", "desejos não realizados" e "sob pena de suicídio ou loucura". O exercício de reflexão, agudamente esboçado nesta carta, dará os seus melhores frutos na linguagem madura que vai de *José* (1942) a *Claro enigma* (1951), quando o poeta mergulha na "ciência do sangue" e penetra no território cifrado do romance familiar.

Belo Horizonte, I-VI-931.

Caro Alceu

Tenho aqui o telegrama em que V., com extrema simpatia humana, se interessa pela minha atitude pessoal, em face dos caminhos propostos à gente de hoje. Para fixar essa atitude, eu devo contar a V. o que foi e é a minha vida, e vou fazê-lo com a sinceridade não de um depoimento, mas de uma confissão. A confiança, a amizade e o respeito que eu consagro ao seu alto espírito autorizam a intimidade dessa confissão, que é de algum modo, para mim, um desabafo.

Minha infância não tem nada de particularmente notável, a não ser a educação, que considero má, que me deram pais católicos muito amorosos ambos, porém um rude e outro fraco. Entre a severidade de meu pai e a doçura de minha mãe, eu estraguei a minha sensibilidade. Infância de recalques, sofrimentos, correntes subterrâneas. Aprendi desde cedo a viver para dentro, construindo o meu mundo porque não me adaptava ao de fora. Sentia-me fraco, ridículo, incapaz de ação. Estudos mal feitos: logo depois do curso primário, interrupção por doença. Uma primeira experiência em colégio de padres – seis meses, com boas notas – e voltei a minha cidadezinha natal, onde o médico recomendou novo repouso. Passei assim dois anos lendo jornais, revistas, um ou outro livro. Sem orientação. A esse tempo, já o problema sexual tomaria em mim um rumo errado. Outra vez um colégio de padres. Nesse, fui por dois anos o aluno que trabalha, conquista prêmios, mas... qualquer coisa em mim indicava a anarquia, a insubmissão e a desordem. Acabaram me expulsando, por um pretexto frívolo e com grande humilhação para mim. Esse incidente influiu desastrosamente no desenvolvimento de meus estudos. Solto em Belo Horizonte, sem guia, sem orientação, fracassei nos estudos preparatórios. Acabei matriculando-me num curso de farmácia, em que durante três anos eu fui o aluno sem convicção, que recebe um diploma porém nem pensa em se servir dele. Nesse intervalo casei-me. Foi um casamento de amor, precedido de uma larga experiência que nos deu a ambos um conhecimento integral um do outro. Sem emprego, sem coragem, voltei ao interior, onde fui alguns meses um vago professor e quase mergulhei na fazenda que meu pai me destinara e na qual coisa alguma me atraía. Chamado a Belo Horizonte para fazer jornal e, mais tarde, fazer burocracia, aqui fiquei. Minha vida, espiritualmente, não melhorou. Ela é cada vez mais desordenada. Não tenho nenhuma cultura. Tenho livros, quase tudo literatura de ficção, poesia, mas leio pouco e sinto mesmo dificuldade em ler. Escapam-me algumas humanidades essenciais. A curiosidade que sinto por certos estudos esbarra na falta de método, para empreendê-los. Literariamente, eu supus a princípio que devia orientar-me na prosa, que era em mim apenas o plágio de autores brasileiros insignificantes. Com o advento do modernismo fiz poesia e nela me fixei, como sendo a minha verdadeira expressão

literária. Com o tempo, verifiquei que meus versos são apenas a transposição de estados íntimos, quase sempre dolorosos, e hoje o que faço é só isso, apenas isso: confissão direta, ou quase, de mágoas, desvarios e desejos não realizados, reflexos dos fatos de minha vida sentimental. Quase não posso publicar esses versos porque, isso equivaleria a me mostrar nu no meio da rua.

Minha expulsão do colégio de jesuítas influiu também no sentido de acabar com toda a religião, e não era muita, que possuía do berço e de educação, mas já abalada pela irregularidade dessa educação e pelo abandono a mim mesmo em que sempre vivi, no domínio da alma.

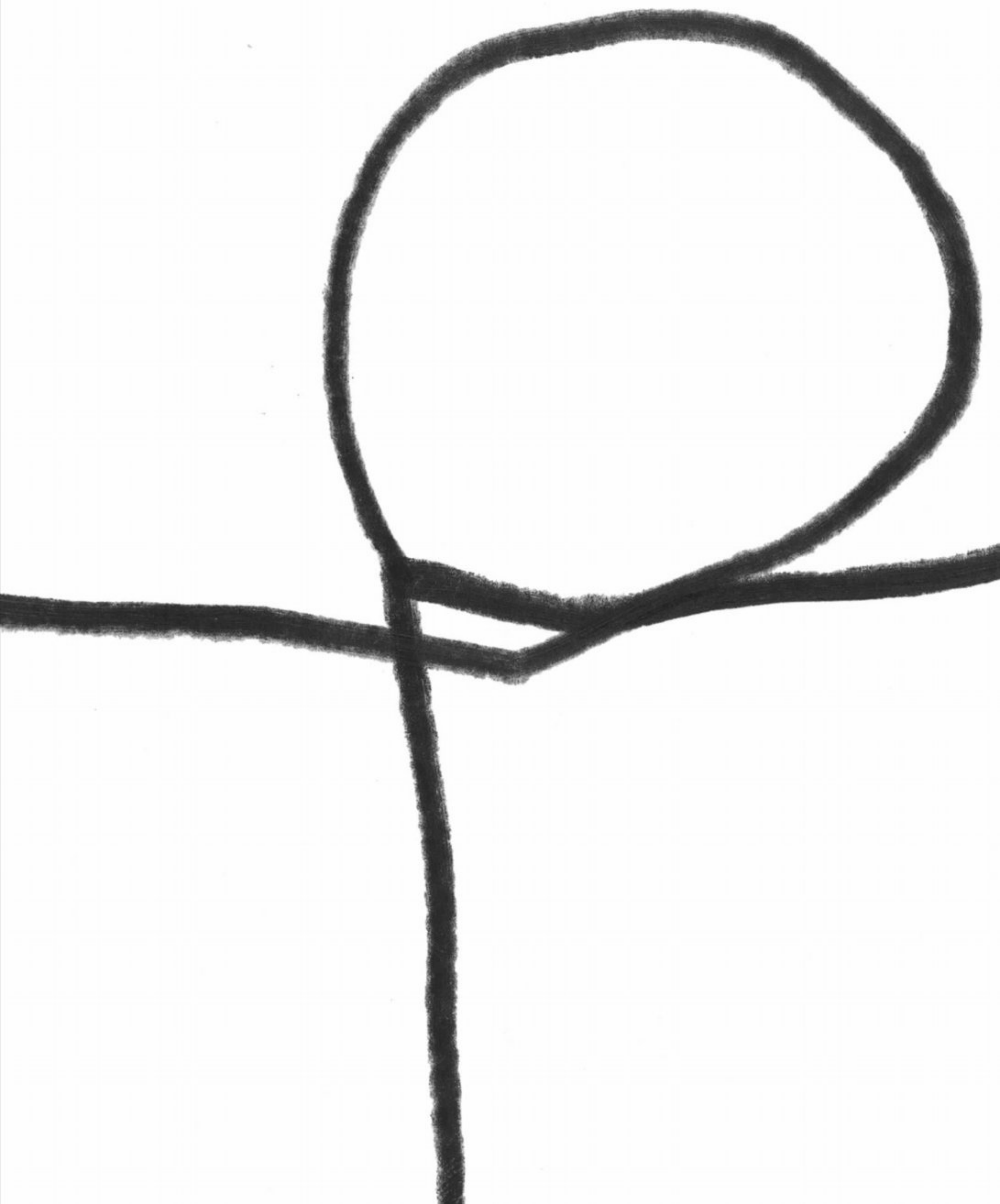
Convicções políticas, filosóficas, estéticas, não as tenho. Nunca senti entusiasmo algum pelo modernismo. Hoje sou um *legionário* porque, embora não tenha a mínima ilusão sobre a origem, natureza e finalidade desse movimento, eu o considero mais interessante e sobretudo mais honesto do que a organização perremista do Estado. Sou, portanto, um legionário sem fé.

O que me preocupa, afinal de contas, é a solução de uns certos problemas *freudianos* que enchem a minha vida e dos quais eu tenho que me libertar, sob pena de suicídio (em que tenho pensado inúmeras vezes, mas sem a necessária coragem) ou de loucura, para a qual não é difícil encontrar exemplos em minhas origens. Como vê, coloco-me inteiramente à margem da discussão sobre as diretrizes que é dado ao homem contemporâneo escolher para o seu rumo pessoal. Vou por um desvio, que é escuro e sem alegria, e não tenho certeza de chegar ao fim.

V. talvez ficará decepcionado com a pequenez da minha angústia, a sua materialidade, a sua pobreza. Mas generoso e compreensivo como é, terá pena deste seu pobre amigo, que realmente o estima e admira, e lhe manda o mais afetuoso abraço.

Carlos

PS: Com a vida afobada que levo, não reformei em tempo a assinatura da *Ordem*. Faço-o agora, pedindo-lhe mandar-me os números deste ano, que não possuo. Com exceção do último, trazendo um artigo do Prudente sobre meu livro, que o seu primo José Amoroso me ofereceu.

C.

3 • DIÁLOGOS

Privacidade exposta

Regina Zilberman

Resumo Examinam-se tragédias de Eurípedes e epístolas de Ovídio, para verificar a fabricação da privacidade na correspondência representada na ficção. Contrapõem-se os textos clássicos ao diálogo epistolar trocado entre Capistrano de Abreu e Machado de Assis a propósito da natureza romanesca de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. **Palavras-chave** privacidade; ficção; leitura; carta.

Abstract *Tragedies of Euripides and letters of Ovide are analysed to understand the fabrication of privacy in the correspondence portrayed in fiction. Those classic texts are opposed to the dialogue between Capistrano de Abreu and Machado de Assis about the nature of novel in* Memórias póstumas de Brás Cubas. ***Keywords*** *privacy; fictions; reading; letter.*

1. Fedra, personagem de *Hipólito*, a tragédia que Eurípedes (485 a.C. – 406 a.C.) encenou provavelmente em 428 a.C., despede-se da vida, deixando uma carta ao marido ausente, Teseu. Madrasta do protagonista da peça, Fedra apaixonara-se pelo jovem, a quem confessara seu amor; desprezada, ela decide matar-se, mas não age de modo impensado: acusa Hipólito de tê-la assediado com propósitos indecorosos, razão de seu suicídio. Com esse gesto, acredita preservar sua honra e a dos filhos; e não menos importante, vinga-se do moço que a recusara de modo ultrajante.

O andamento da intriga de *Hipólito* depende de suas formas de comunicação; a primeira é de natureza oral: Fedra confessa à sua criada que se apaixonou pelo enteado, e a acompanhante concorda em sondar o rapaz, para testar as reações desse ao sentimento da madrasta. Na cena seguinte, Fedra ouve (mas não os espectadores) a serva, que conversa com Hipólito; esse, indignado, aparece em cena, e todos, incluindo Fedra (agora, é ela que se esconde dos interlocutores) e a doméstica, escutamos os insultos que lança contra as mulheres. Construída por meio de diálogos, as duas cenas revelam a paixão, e suas consequências, de Fedra por Hipólito, mas em nenhum momento os dois atores estão frente a frente, e sim intermediados pela aia. A comunicação depende da palavra dita, mas permanece indireta.

A outra forma de comunicação deriva do uso da escrita, valendo-se da carta, formato que preserva a possibilidade do diálogo. Teseu retorna a Trezena e encontra a esposa sendo velada pelo coro e a onipresente aia. É após lamentar a perda em versos fúnebres que se depara com uma tabuinha ainda presa às mãos da defunta. Tomado de surpresa pelo achado, o rei comenta, protelando a leitura do texto:

> **Teseu**
> Oh! Que quer dizer esta tabuinha, da sua mão querida suspensa? Quererá ela algo de novo significar?
> Ou ter-me-á, a infeliz, escrito uma missiva com uma súplica sobre o nosso casamento e os nossos filhos?
> Tranquiliza-te, infortunada, no tálamo de Teseu e em sua casa, nenhuma mulher entrará.

Até esta marca, aqui deixada pelo sinete de ouro lavrado daquela que já não existe, é para mim uma carícia.
Vamos, desatemos o fio dos selos para ver o que quer dizer esta tabuinha.[1]

Só depois de o coro manifestar seus temores é que Teseu reage:

Grita, grita horrores
esta carta.
Para onde fugir
ao peso de meus males?
Pereci, estou perdido,
tal é, tal é a melopeia
que eu vi
por meio destas linhas soando,
infeliz!

Coro
Ai! Começo de desgraças é o que a tua linguagem anuncia.[2]

Na réplica, Teseu revela o conteúdo da carta, conforme a qual Hipólito teria profanado o leito paterno.[3] Reage com violência e rancor, expulsando o filho e desejando sua morte, com a ajuda do deus dos oceanos, Poséidon, que, obrigado a cumprir os votos expressos por Teseu, provoca o acidente fatal que dá fim a Hipólito.
É inegável o poder da carta de Fedra, que registra sua voz para além da morte.
No âmbito da trama dramática, por sua vez, a carta de Fedra colabora para o andamento da intriga: Eurípedes tinha necessidade de introduzir um meio que permitisse a uma personagem, já falecida naquele ponto da ação, transmitir uma mensagem capaz de desencadear a mudança da fortuna, tão importante para o

1 EURÍPEDES. *Hipólito*. Introdução, versão do grego e notas de Bernardina de Sousa Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1979, p. 65.
2 Ibidem, p. 66.
3 Ibidem, p. 67.

transcurso da tragédia.[4] Homem do Iluminismo ateniense do século v a.C., representado pelos sofistas, Eurípedes não colocaria em cena fantasmas, espíritos ou demônios, como, muitos séculos depois, fazem os elizabetanos William Shakespeare (1564-1616) e Christopher Marlowe (1564-1693). Ele usa um recurso de seu tempo – a escrita – provavelmente em fase de expansão entre os membros da camada dominante.

É importante notar que, para que o recurso dramático fosse verossímil, ele precisava ser conhecido e aceito pelo público; assim, pode-se presumir que fosse digna de crédito a cena em que Teseu lê a carta de Fedra, cena que supõe uma situação anterior – a de Fedra redigindo o documento que o marido encontra nas mãos da esposa morta. Mulheres habilitadas à escrita e à leitura não deviam ser muitas na Grécia do século v a.C.; contudo, Fedra não surpreende seu público, até porque, antes de se suicidar, avisa a criada e o coro – e, por extensão, os espectadores – de que não venderá barato sua própria morte, provocando, com ela, a desgraça de Hipólito.

A tabuinha, em que Fedra consigna suas palavras, constituía suporte tradicional de registro da escrita, usada desde o quarto milênio a.C. pelos sumérios, povo a quem se atribui a invenção do alfabeto cuneiforme. À época em que *Hipólito* foi representado, o papiro, oriundo do Egito, o principal produtor desse material, era já bastante utilizado, tendo sido introduzido na Grécia por volta de 650 a.C.[5] Como a tragédia se passa nos tempos da mitologia, e não na época de Eurípedes, pode-se cogitar que o autor quisesse acentuar a verossimilhança da obra, fazendo Fedra registrar suas palavras na matéria-prima de que então disporia, as primitivas e trabalhosas tabuletas, que requeriam o emprego de um estilete triangular específico para escrever e, provavelmente, muita habilidade motora, além do necessário letramento.

Hipólito não constitui a única tragédia em que Eurípedes se vale do recurso das cartas para acelerar a intriga. Também em *Ifigênia em Áulide* a troca de correspondência é matéria da ação, apresentando-se como assunto desde o prólogo:

4 Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

5 Cf. a respeito da história da escrita e de seus suportes na Antiguidade: BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros*. Das tábuas da Suméria à guerra do Iraque. Trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006; FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. Trad. de Cláudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006; JEAN, Georges. *A escrita* – memória dos homens. Trad. de Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002; MARTIN, Henri-Jean. *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Paris: Albin Michel, 1996.

Agamemnon, dialogando com um ancião, explica-lhe que enviara carta a Clitemnestra, pedindo-lhe que permitisse a viagem da filha, Ifigênia, ao acampamento grego, a fim de celebrar o casamento da moça com Aquiles.

Tal como Fedra, Agamemnon mentira, pois o objetivo para a vinda de Ifigênia era oferecê-la em sacrifício a Ártemis, para, conquistando as benesses da deusa, ter condições favoráveis de zarpar na direção de Troia, onde resgataria Helena, sua cunhada, então no poder de Páris. Arrependido, Agamemnon desmente-se em nova missiva, em que pede que a moça permaneça em Micenas, escapando à morte que a espera no porto de Áulide, onde se encontra o exército aqueu. É essa segunda carta que ele entrega ao ancião, registrada nas tabuletas lacradas por ele.

O diálogo entre os dois homens tem como objetivo esclarecer o significado da ação do general aqueu. Mas o ancião justifica por que Agamemnon precisa verbalizar o conteúdo da missiva; se souber do que trata o documento, poderá reproduzi-lo verbalmente; após ser lido por sua destinatária, sua "língua o confirmará".[6] Mais adiante na mesma cena, a questão se inverte: o ancião não tem certeza se a filha e a esposa de Agamemnon acreditarão em suas palavras; o interlocutor garante que sim, desde que ele "guarde o selo que cobre essa carta".[7]

Também nesse caso, Eurípedes parece utilizar um procedimento comum à época em que a ação se passa. Steven Roger Fischer destaca que, no Egito do segundo milênio antes de Cristo, a correspondência "não tratava da leitura como a conhecemos hoje, mas era o testemunho oficial de um meio oral".[8] A transmissão não se limita ao suporte físico, mas precisa ser reiterada verbalmente por seu portador: "a mensagem 'verdadeira' não está na tabuleta cuneiforme ou na carta em papiro, mas na transmissão oral final: ou seja, ela reside no escriba que lê a mensagem em voz alta para o destinatário."[9]

Contudo, a carta de Agamemnon não chega a seu destino, pois seu irmão, Menelau, encontrando o ancião, arranca-a das mãos do outro. Agamemnon ouve o tumulto causado pela intervenção de Menelau e acode seu servo; mas o irmão ameaça

6 EURÍPEDES. *Ifigenia en Aulide*. In: *Obras dramáticas*. Buenos Aires: El Ateneo, 1951, p. 422.

7 Ibidem, p. 423.

8 FISCHER, Steven Roger. Op. cit., p. 26.

9 Ibidem, p. 27.

revelar o teor do documento aos demais, soldados e generais gregos que aguardam a ordem de partir para conquistar Troia. Agamemnon fica indignado com a atitude desrespeitosa de Menelau, que rompera o selo da carta; porém, a discussão é interrompida ao ser anunciada a chegada de Ifigênia e Clitemnestra a Áulide, evidenciando que, mesmo que o ancião tivesse completado a tarefa, não teria tido tempo para evitar a catástrofe, consumada algumas cenas mais adiante.

Em *Hipólito*, a mensagem escrita por Fedra ajudou a precipitar os acontecimentos, função preenchida, em *Ifigênia em Áulide*, pela primeira carta remetida por Agamemnon, que a menciona, enquanto escreve a segunda. É esse segundo documento que, verbalizado, explica a situação em que se encontram as personagens, recapitulando os eventos já transcorridos e expondo os conflitos internos de Agamemnon, bem como a complexidade de sua posição de, ao mesmo tempo, líder do exército aqueu e pai da moça a ser imolada no altar dedicado à deusa Ártemis.

O valor da segunda carta não reside, pois, no que está escrito, mas no que é exposto oralmente pelo general aqueu ao ancião. Contudo, Eurípedes não deixou de reproduzir o ritual relativo à produção e remessa de correspondência, processo que supõe tanto a etapa de redação do documento, dependendo da presença do suporte – a saber, as tabuletas de argila, similares àquelas empregadas por Fedra –, quanto o fechamento por meio do selo, a escolha do portador confiável e a transmissão oral do conteúdo do texto escrito, para a eventualidade de esse não poder ser lido.

A alusão às tabuletas pode decorrer do desejo de conferir maior verossimilhança aos acontecimentos, situados no tempo mítico. Talvez elas provoquem maior dramaticidade à ação colocada em cena. Outra hipótese é a de que, embora disseminado, o papiro ainda não tinha substituído amplamente as tabuinhas de barro. De um modo ou de outro, a situação representada não deveria surpreender o público, indicando que os atos de enviar correspondência a pessoas distanciadas no espaço ou de deixar algum tipo de recado por escrito já ocupavam o imaginário dos cidadãos de Atenas e podiam ser matéria de ficcionalização por meio da arte dramática. A correspondência, que dispunha de uma tradição pública enquanto documento entre homens ligados ao Estado, aparece, em Eurípedes, na condição de comunicação privada, mantida entre maridos e esposas, para falar de filhos ou enteados.

Por outro lado, nos dramas de Eurípedes, as cartas são escritas e lidas, mas tomamos conhecimento delas por meio da transmissão oral por parte de remetentes

(Agamemnon, em *Ifigênia em Áulide*) ou destinatários (Teseu, em *Fedra*). Os gregos não transformaram a arte da correspondência num gênero literário, ao contrário dos romanos, para quem a *epístola* converteu-se numa de suas principais fontes de expressão e um gênero *in its own right*.

A literatura latina contou desde o século I a.C. com prestigiados autores de cartas, sendo o tribuno Cícero (106 – 43 a.C.) um de seus principais usuários, já que a ele se atribui a redação de mais de novecentas missivas, públicas ou privadas. As *Epistulae ad familiares* (*Epístolas aos familiares*, escritas entre 62 e 43 a.C.) e as *Epistulae ad Quintum fratrem* (*Epistolas ao irmão Quinto*, escritas entre 60 e 54 a.C.) referem-se à correspondência trocada com parentes, atividade que manteve até a morte.

Mais jovem que Cícero, Horácio (65 a.C. – 8 d.C.) também utilizou a epístola como forma de comunicação, conferindo-lhe *status* literário, sobretudo porque, embora dirigidas a um destinatário específico, estavam destinadas à leitura de um público mais amplo e anônimo. Exemplar de seu procedimento é a *Epistula ad Pisones* [*Epístola aos Pisões*], provavelmente de 14 a.C. e endereçada ao cônsul romano Lúcio Pisão e seus filhos, designada posteriormente, por Quintiliano (35 d.C. – 96 d.C.), como *Arte poética*, já que o autor procura estabelecer padrões válidos e universais para a criação verbal.

A ficcionalização da epístola teve, contudo, que aguardar Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.), que compôs, nas primeiras décadas do século I d.C. e já no exílio para onde o enviara o imperador Augusto (63 a.C. – 14 d.C.), as *Epistulae Heroidum*, as *Cartas das heroínas* ou *Heroidas*. O conjunto contém 21 cartas, sendo dezoito delas atribuídas a mulheres que, dirigindo-se a seus amados, expressam seus sentimentos. A maioria das remetentes provém da mitologia grega, como Penélope, que escreve a Ulisses, ou Helena, que se dirige a Páris. Mas Ovídio inclui uma carta da poeta Safo (século VII a.C.) a Faon, assim como uma missiva ao troiano Enéas, enviada pela cartaginesa Dido, personagem popularizada na *Eneida*, que Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.) concluíra em 19 a.C. Não é a única obra de Ovídio pertencente ao gênero epistolar: nos quatro livros das *Epistulae ex Ponto* [*Cartas pônticas*], igualmente redigidas no desterro, endereça cartas a políticos romanos, pedindo-lhes que intercedam por ele e obtenham a licença para retornar a Roma; em *Tristia* [*Tristes*], o mesmo propósito reaparece, embora Ovídio omita o nome dos destinatários, supostamente para não comprometê-los.

O surpreendente das *Heroidas* não é o uso da epístola como forma de comunicação, pois, conforme sugere a tradição romana, o gênero enraizara-se na cultura latina, tendo sido cultivado por oradores e homens de Letras. Ovídio, porém, retoma o fio legado por Eurípedes, ao ficcionalizar a redação da correspondência, que, desse modo, se transfere da esfera do real para a da fantasia. Por sua vez, as cartas das heroínas lendárias são escritas para serem lidas, e não reproduzidas oralmente; portanto, introduzem a privacidade enquanto condição de recepção do texto, acentuando um traço que, na continuidade histórica, caracterizará o gênero, independentemente de ser o texto fictício ou verdadeiro. Por último, Ovídio desenvolve um elemento que estava contido no *Hipólito*, de Eurípedes, mas não suficientemente desenvolvido – a voz feminina, como expressão verbal do universo da mulher.

Não espanta que, na coleção de Ovídio, Fedra reapareça, agora na posição de autora de uma carta dirigida a Hipólito, e não a Teseu, como fizera Eurípedes, em sua tragédia. Essa, por sua vez, ocupa o pano de fundo do texto de Fedra, constituindo a principal referência literária do escritor latino.

Fedra abre a epístola, saudando Hipólito e solicitando que ele não abandone o texto, acompanhando-o até as últimas linhas: "Lê até o final tudo o que está aqui." Argumenta que a leitura não pode fazer mal a ele, pois "mesmo inimigos leem cartas escritas por seus inimigos". Reconhece, por outro lado, que recorreu a esse expediente, por não conseguir falar com o rapaz: "Três vezes tentei falar-te, três vezes minha língua, inútil, ficou pregada, três vezes o som morreu sobre o solo de minha boca".[10]

Contudo, não assume o ato sozinha, alegando que é comandada pelo amor, que "reina sobre os próprios deuses". Se assim é, ela não poderia agir de modo diferente, circunstância que atenua sua culpa. Tal como na tragédia de Eurípedes, Fedra está possuída pelos poderes de Vênus, que a induz à confissão da paixão pelo enteado. Na epístola que Ovídio lhe atribui, porém, Fedra incorpora o sentimento amoroso de modo radical, revelando ao rapaz, e não à criada, isto é, a outra

10 OVIDE. *Les Héroïdes*. Trad. de Émile Ripert. Paris: Garnier, [1930?] p. 57-65. A tradução levou em conta a edição francesa, comparada à tradução para o inglês, por James M. Hunter, encontrável no endereço http://www.tkline.freeserve.co.uk/Heroides1-7.htm#_Toc523806688, acessado em 1º de janeiro de 2007.

mulher, sua intimidade: "queimo por dentro; queimo, e meu coração esconde um ferimento secreto". É a expressão do desejo que marca o discurso de Fedra:

> Sou arrastada a artes incomuns: um desejo me dirige para as bestas selvagens. Agora a primeira das deusas é para mim Diana, conhecida por seu arco curvo; seguindo-a, acompanho tua preferência. Agrada-me andar pelas florestas, apanhar os cervos em armadilhas, impelir os cães velozes ao cume das montanhas, lançar com meus braços o dardo vibrante, jogar meu corpo sobre as ervas da terra.

A fala do desejo permite materializar a figura de Hipólito, cujo aspecto físico seduz Fedra: "tu me agradaste: o amor penetrou até o fundo de meus ossos; tua túnica era branca, teus cabelos estavam cingidos de flores; um casto rubor coloria tua face dourada; este rosto que as outras mulheres declaravam rude e austero, para Fedra não era rude, era másculo". A virilidade de Hipólito, por sua vez, precisa manifestar-se igualmente nas artes do amor. Perguntando ao rapaz "por que praticar as artes de Diana de túnica flutuante e evitar o que devemos a Vênus?", ela mesma responde, afirmando ser necessário "estender um arco", para ele não "perder elasticidade".

O argumento de Fedra, referindo-se negativamente à castidade de Hipólito – informação igualmente importada da tragédia de Eurípedes –, é o ponto de partida para a introdução da temática erótica e, sobretudo, para que Fedra rejeite a falsa moralidade que separa o casal. Lembra primeiramente que Teseu os enganou a ambos, não sendo, pois, merecedor da fidelidade da esposa e da lealdade do filho. Acusa o marido de ter deixado seu reino, Trezena, para ajudar Pirito, o companheiro de lutas contra os centauros; acusa-o igualmente de ter exterminado a família dela, pois, "com uma clava de três nós, quebrou os ossos de meu irmão [o Minotauro] e dispersou-os no solo; abandonou minha irmã [Ariadne], deixando-a presa das bestas ferozes"; e acredita poder contar com a cumplicidade de Hipólito, pois Teseu ocasionou a morte da mãe do rapaz [a amazona Hipólita]: "A mais corajosa das mulheres que portam o machado te criou, com vigilância digna de mãe; se procurares onde ela está, Teseu varou-lhe o corpo com sua espada, prova de que não salvaste tua mãe". Além disso, Teseu não reconheceu Hipólito como filho legítimo e, na condição de bastardo, o moço não pode herdar Trezena, o reino administrado por seu pai.

Só depois de desqualificar Teseu, Fedra recorre a seu principal argumento: as relações que mantiverem serão legítimas, pois seguirão o paradigma de Júpiter, amante da própria irmã. Fedra rejeita a "velha moralidade" e cita exemplo recente:

> E se me veem, madrasta, unida a meu enteado, que esses nomes vãos não assustem teu espírito! Esta velha moralidade, que as próximas eras deverão abolir, existia quando Saturno dirigia seu reino primitivo. Júpiter legitimou tudo o que o agradava, e a lei divina autorizou qualquer irmã a desposar o irmão. A aliança forma uma cadeia sólida de parentesco, quando a própria Vênus impõe seus laços.

Na sequência, reforça a mesma ideia, alegando que as demonstrações de afeto entre a madrasta e o enteado serão percebidas como manifestações de afeto familiar:

> Não há nenhum problema; pode-se esconder tudo; o parentesco nos servirá de desculpa; a falta poderá se cobrir de seu nome. Seremos elogiados, quando formos vistos abraçados; dir-se-á que sou uma madrasta boa para meu enteado. Não precisarás abrir no escuro a porta de um marido temível, não terás de enganar um guarda. Uma mesma casa abrigou a nós dois, uma mesma casa nos abrigará; tu me beijaste em público, tu me beijarás em público. Estarás em segurança comigo e tua falta será elogiada, mesmo quando fores visto em meu leito. Não tardes mais e apressa-te em assinar este tratado; o amor que é cruel para mim, que ele seja doce assim para ti.

Fedra, contudo, está ciente de que sua proposta agride o decoro, mas defende-se, afirmando que, na posição de mulher apaixonada, abriu mão da decência e da vergonha: "os amantes perdem toda decência. Perdi meu pudor, meu pudor em fuga enfraqueceu meus estandartes". Conclui a epístola, implorando a atenção de Hipólito; e arremata com uma frase que expressa sua extrema fragilidade: "Estas preces, rego-as com minhas lágrimas: as preces, tu as lês, mas as lágrimas, imagina-as!".
Ao compor a carta, Ovídio revela a atenção conferida à obra original de Eurípedes: Hipólito ignora a madrasta, por estar voltado ao culto a Diana e aos jogos da caça; ela, por sua vez, intoxicada por Vênus, está apaixonada e desconhece limites. Teseu, da sua parte, distanciou-se do lar, dedicado às atividades guerreiras que o chamam. Se, na obra de Eurípedes, Ártemis e Afrodite se digladiam pelo poder

sobre o rapaz avesso ao amor, na missiva de Fedra, é a remetente quem internaliza o poder de Eros, obrando para comover o indiferente caçador.

A internalização do discurso vem acompanhada da manifestação do desejo, exposto na fala de Fedra, que dá conta de seu descontrole emocional e erótico. Esse é irracional e inconsciente, mas não incide em privação de valores morais. Essa perda vai aparecer em outro momento do texto, quando a madrasta apela aos exemplos dos deuses para justificar a validade de seu ato: o incesto é legítimo, porque Júpiter o pratica, além de moderno, pois substituiu a norma de Saturno, pai do atual senhor do Olimpo, por outra, mais nova e mais pragmática.

No discurso de Fedra, cruzam-se o horizonte moral e o apelo erótico, indicando que eles não podem ser conciliados. Induz Hipólito à transgressão e reforça a motivação amoral, alegando que seus atos espúrios não seriam reconhecidos. À transgressão, ela soma a simulação, caracterizando a perspectiva feminina com que Ovídio expõe o sugerido incesto.

É quando descortina ao leitor o erotismo desde a perspectiva da mulher e a transgressão dissimulada que Ovídio revela conhecer a ótica feminina. Pode empregar a primeira pessoa no feminino, sem parecer artificial; e adentrar-se na intimidade de sua personagem sem perder de vista o foco interior. Seu texto prima pelo tom confessional, que somente pode ser expresso, se se aceitar que a carta é documento privado, confidencial, sigiloso. É nesse sentido que, empregando um gênero que encontrou sua principal expressão literária entre os romanos, Ovídio confere-lhe as características que passam a ser consideradas propriedades específicas dele – sua singularidade.

Contudo, Ovídio alcançou esse resultado, porque recorreu à ficção. Valeu-se de uma personagem pertencente à mitologia, cujas marcas principais foram desenvolvidas por Eurípedes. E inventou para ela sentimentos e reações, configurando um padrão a que, na sequência histórica, recorreram, poucos anos depois, o conterrâneo Sêneca (4 d.C. – 65 d.C.) e, muitos séculos mais tarde, o francês Jean Racine (1639 – 1699).

A alteração no comportamento de Fedra e de seu modo de expressão relaciona-se, por sua vez, às transformações ocorridas nos suportes da escrita e nas formas de comunicação. A Fedra do *Hipólito* dependeu de seu texto fixar-se em tabuletas de argila, cuja leitura tornou-se pública, porque enunciado o texto por Teseu por

ocasião do funeral da suicida. A Fedra de Ovídio possivelmente se valeu do papiro ou, de maneira mais conveniente, do pergaminho, material em uso na Europa mediterrânea desde o século II a.C.[11] Observe-se que, na abertura do documento, Fedra solicita a Hipólito que leia seu texto até o final; quando se despede, lembra que o enteado lê suas preces, mas não vê as lágrimas da remetente, restando-lhe a alternativa de imaginá-las – cenas, as duas, improváveis se o rapaz tivesse nas mãos tabuletas similares àquelas enviadas a Teseu, nos versos de Eurípedes.

Tal como na tragédia de Eurípedes, Ovídio supõe uma mulher letrada e bem informada que pode invocar exemplos da mitologia para se comunicar com o amado; mas, ao contrário do que ocorria na obra anterior, ele pode contar com um leitor que decifra o texto solitariamente, documento que pode chegar a ele de modo, supõe-se, sigiloso, porque o suporte onde é registrado tem natureza mais portátil e é mais facilmente manipulável. Sua privacidade fica, assim, resguardada, não apenas porque o tema apresenta caráter íntimo e transgressivo, mas também porque pode circular de maneira discreta e quase clandestina.

Numa época em que a leitura silenciosa era raramente praticada,[12] pois começa a se difundir somente depois do século III a.C.,[13] Ovídio supõe um instrumento da leitura solitária e individual. Essa poderia supor a expressão oral, em voz alta;

11 Cf. a respeito MARTIN, Henri-Jean. Op. cit. BATTLES, Matthew. *A conturbada história das bibliotecas*. Trad. de João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Planeta, 2003.

12 Jesper Svenbro observa a propósito da leitura silenciosa entre os gregos na Antiguidade, que provavelmente modulou o modo de ler entre os latinos: "a leitura silenciosa dos gregos permanece [...] determinada pela leitura em voz alta, da qual ela conserva como que um eco interior irreprimível". (SVENBRO, Jesper. *A Grécia arcaica e clássica*: a invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998, p. 67). Ele também escreve que, "para os gregos, ler significava *ler alto*. Não que fossem incapazes de ler silenciosamente, [...] mas o modo normal de ler um texto na Grécia antiga era, sem dúvida, lê-lo em voz alta." (SVENBRO, Jesper. *Phrasikleia*. An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p. 18. Grifo do A.).

13 A respeito da leitura silenciosa, v. BLANCK, Horst. *Das Buch in der Antike*. München: Beck, 1992; CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: FAPESP; Campinas: ALB; Mercado das Letras, 2000; FISCHER, Steven Roger. Op. cit.; SCHNAPP, Jeffrey T. *Lições de leitura*: Agostinho, Proba e o *detournement* cristão da Antiguidade. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1995.

mas o discurso não poderia ser público, sob pena de expor a infração moral advogada por Fedra. Forçando a privacidade da leitura da carta, Ovídio lega ao gênero epistolar uma característica que ele passa doravante a carregar.

2. Em 10 de janeiro de 1881, Capistrano de Abreu (1853-1927), na época colaborador de *A Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, e funcionário da Biblioteca Nacional, escreve uma carta a Machado de Assis (1839-1908), em que acusa o recebimento de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, volume lançado pouco tempo antes pela Tipografia Nacional, depois de ter sido impresso em partes pela *Revista Brasileira*.[14] Diz o mais tarde professor do Colégio Pedro II e ilustre historiador, autor dos *Capítulos de História Colonial*, de 1907:

> Campinas, 10 de janeiro de 1881
>
> *Dear Sir*, – hoje às 7 horas da manhã, poucos momentos antes de tomar o trem de Rio Claro para Campinas, me foi entregue com a sua carta de 7 o exemplar do *Brás Cubas* que teve a bondade de me enviar. Li de Rio Claro a Campinas, e, preciso dizer-lhe? a impressão foi deliciosa, – e triste também, posso acrescentar. Sei que há uma intenção latente porém imanente a todos os devaneios, e não sei se conseguirei descobri-la. – Em S. Paulo, por diversas vezes, eu e Valentim Magalhães nos ocupamos com o interessante e esfíngico X. Ainda há poucos dias, ele me escreveu: "O que é *Brás Cubas* em última análise? Romance? dissertação moral? desfastio humorístico?" – Ainda o sei menos que ele. A princípio me pareceu que tudo se resumia em um verso de *Hamlet* de que me não lembro agora bem, mas em que figura *The pale cast of thought*. Lendo adiante, encontrei objeções... *et je jette ma langue aux chiens*. – Pretendo passar dois dias em Campinas, e aqui lerei o que me falta, que infelizmente não é tanto quanto desejaria. Livros como *Brás Cubas* é que deveriam assumir as proporções de

14 A respeito das edições de *Memórias póstumas de Brás Cubas* no século XIX, v. HOUAISS, Antônio *et alii*. Introdução crítico-filológica. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. V. também ZILBERMAN, Regina. Minha theoria das edições humanas – *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina *et alii*. *As pedras e o arco*: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

Rocambole ou *Três Mosqueteiros*. – Só no dia 15 partirei para o Rio. Se antes quiser me dar quaisquer ordens, enderece a carta para S. Paulo – rua do Gasômetro 17, em casa de Valentim Magalhães.– Adio.

Bien à vous,
J. C. Abreu[15]

Nessa correspondência, Capistrano parece não ter muita certeza do que dizer a Machado, manifestando interrogações e hesitações; não por coincidência o crítico lembra um trecho do monólogo de Hamlet, em que o herói oscila entre o ser e o não ser.[16] Ele confessa não saber em que gênero enquadrar a obra lida. Seus parâmetros, em matéria de romance, são os volumes de aventuras de Ponson du Terrail (1829-1871), como o *Rocambole*, série iniciada em 1857, e de Alexandre Dumas (1802-1870), cuja novela *Os três mosqueteiros* data de 1844, – aos quais o livro de *Memórias póstumas* se assemelha, por ter sido publicado antes em folhetim, e, ao mesmo tempo, se contrapõe, por corresponder ao que, idealmente, aqueles textos deveriam ser.

Desconhece-se a resposta de Machado, se é que o romancista escreveu de volta ao crítico. Esse, porém, deu continuidade ao diálogo, publicando no domingo de 30 de janeiro de 1881 uma resenha sobre *Memórias póstumas* no jornal de que era colaborador, na seção de "Livros e Letras".[17] Uma pergunta abre seu texto: "As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance?". A questão é solucionada logo a seguir: "Em todo o caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples

15 RODRIGUES, José Honório (Org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 373-4.

16 O trecho encontra-se ao final do monólogo, no seguinte contexto: "Thus conscience does make cowards of us all;/ And thus the native hue of resolution / Is sicklied o'er with the pale cast of thought,/ And enterprises of great pith and moment/ With this regard their currents turn away,/ And lose the name of action." In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Prince of Denmark. In: *Tragedies*. Londres: Dent, 1964, p. 522.

17 Cf. MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis*: roteiro da consagração. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 129-33. A versão fac-similada dessa resenha encontra-se em CORDEIRO, Verbena Maria Rocha. *Itinerários de leitura*: o processo recepcional de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003. 2 v. (mimeo).

acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita".

Na sequência do artigo, Capistrano resume os acontecimentos do livro de Machado, buscando a "filosofia social" que, nas suas palavras, a obra expõe. Desvia-se, pois, da questão originalmente formulada, que responde de maneira oblíqua, já que não afirma, nem desmente a natureza romanesca da obra.

À época em que o livro foi publicado, a teoria do romance dava seus primeiros passos na Europa, pois Gustave Flaubert (1821-1880) lançara *Madame Bovary*, obra que desafia a natureza do gênero tal como era praticado até então, poucas décadas antes, em 1857. Data do mesmo ano de 1881 a edição de *Portrait of a lady*, de Henry James (1843-1916), autor que somente nos primeiros anos do século XX reúne seus estudos críticos em *The art of the novel*. Obra igualmente seminal foi *A teoria do romance*, de Georg Lukács (1885-1971), de 1914. Não espanta que Capistrano associasse o romance ao folhetim, em voga depois de 1835 e extremamente popular à época do lançamento de *Memórias póstumas*, conforme sugere a menção a Ponson du Terrail, um de seus expoentes mais conhecidos.

A interrogação de Capistrano se justifica, pois, assim como as conexões literárias que estabelece. O surpreendente é que, depois de reparti-la com o autor da obra, divida-a com os leitores dos "Livros e Letras", de *A Gazeta de Notícias*, tornando público o debate. Machado de Assis, por sua vez, não fez por menos: ao lançar a quarta edição de seu romance, em 1899, introduz um prólogo, em que retoma o diálogo com seu correspondente de 1881, observando no segundo parágrafo: "Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: 'As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?'"[18] Só que não é Machado quem responde a Capistrano, mas Brás Cubas, pois escreve no mesmo prólogo:

> Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros.[19]

18 ASSIS, Machado de. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. 4ª ed. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1899, p. VII.

19 Ibidem, p. VII-VIII.

Com efeito, desde a primeira edição em livro, a de 1881, que Capistrano lera na viagem de trem entre Rio Claro a Campinas, Machado introduzira uma apresentação, em que o protagonista do romance, Brás Cubas, dirigia-se "Ao leitor", discutindo a forma do texto em questão. É quando classifica o livro de "obra difusa", em que adota a forma livre "de um Sterne, de um Lamb, ou de um Maistre", complementando: "a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual".[20]

A questão do gênero estava, pois, posta desde o prólogo assinado por Brás Cubas, e, ao dialogar com Machado, por meio da correspondência, Capistrano trocava ideias simultaneamente com o criador e a criatura. Ao transportar o diálogo para o jornal, o crítico deu continuidade ao trânsito entre realidade e fantasia, pois abre o texto com a retomada do ponto trazido à baila pela personagem inventada pelo ficcionista.

Quase vinte anos depois, no prólogo impresso em 1899 (provavelmente escrito para a re-edição de 1896 de *Memórias póstumas*, mas não editado nessa ocasião),[21] Machado não rompe a ilusão ficcional, pois transfere para o herói do romance a resposta ao crítico de 1881. Ao fazê-lo, ele parece conferir historicidade à personagem; mas talvez estivesse igualmente ficcionalizando o diálogo com o já então consagrado historiador e docente do Colégio Pedro II.

Ao contrário do que ocorre na epístola em que Ovídio imagina Fedra dirigindo-se ao indiferente Hipólito, Capistrano e Machado tornam público um diálogo privado, já que a pergunta da carta migra para a interrogação que abre a resenha. Mas o processo inicia-se quando Capistrano confessa para Machado suas dúvidas quanto à natureza do gênero a que pertence *Memórias póstumas*. A confidência reaparece na resenha, observação não resolvida pelo crítico que Machado guarda na memória por longos anos, até respondê-la, outra vez valendo-se do documento público – o livro impresso. Mas não fala em seu próprio nome, recorre ao álibi da personagem, a quem cita na condição de alteridade autossuficiente.

Valendo-se desse expediente, talvez Machado tenha procurado recompor a privacidade da correspondência, pois esconde-se por trás da *persona* de Brás. Com

20 ASSIS, Machado de. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881, p. V-VI. A citação traz a ortografia atualizada.

21 V. a respeito HOUAISS, Antônio et alii. Op. cit.

um único movimento, recompõe também os vínculos entre a privacidade da correspondência e a ficcionalidade do texto. Eis a segunda máscara que esconde a primeira, e graças a ela o privado pode tornar-se público, já que, tal como nas *Heroidas* de Ovídio, o processo acontece dentro de uma obra literária que será lida não pelo destinatário nomeado, mas pelos leitores anônimos que tiverem acesso aos livros onde os textos se materializam.

Para ser público, o texto precisa simular sua qualidade de privado, e assim alcançar o leitor, que acredita na confidência graças às sucessivas máscaras que aquela adota.

Regina Zilberman é graduada em Letras pela UFRGS, doutorou-se na Universidade de Heidelberg, Alemanha. Foi Honorary Research Fellow na London University e fez pós-doutorado na Brown University, EUA. Foi professora titular da PUCRS; é pesquisadora 1A do CNPq. Suas publicações mais recentes são: *Fim do livro, fim dos leitores?* [2001]; *O preço da leitura:* leis e números por detrás das letras [2001, em coautoria com Marisa Lajolo]; *O tempo e o vento:* história, invenção e metamorfose [2004, em coautoria com Maria da Glória Bordini]; *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* [2005].

Machado de Assis e José Veríssimo: aspectos da correspondência entre o escritor e o crítico

Cristiana Tiradentes Boaventura

Resumo O artigo percorre as trocas epistolares entre Machado de Assis e José Veríssimo acentuando os laços entre escritor e crítico. As cartas evidenciam o estímulo ao trabalho crítico-literário de ambos e a estreita ligação literária que os uniu.
Palavras-chave correspondência; crítica literária; José Veríssimo; Machado de Assis.

Abstract *The article goes through the letters between Machado de Assis and José Veríssimo, emphasizing the bonds between writer and critic. The mails show clearly the stimulus to their critical and literary work and the narrow literary connection which joined them.*
Keywords *correspondence; literary criticism; José Veríssimo; Machado de Assis.*

1. A correspondência entre Machado de Assis e José Veríssimo tem início em 1883 e se estende até 1908.[1] No conjunto composto por 83 cartas, escritas em sua maioria no Rio de Janeiro, prevalece o tom cordial, com discussões literárias, registros de ordem prática e conversas amenas. A via escolhida para esta leitura é extrair das cartas elementos que evidenciem os estímulos da criação literária, permitam perceber tendências críticas e colaborem para o entendimento do espaço social como fator de influência no exercício da crítica literária da época.

Revelando a relação amigável e quase cotidiana desses dois intelectuais, a correspondência traz indícios ou mesmo lacunas que permitem conjeturar terem sido constantes suas discussões acerca da literatura. Estas ocorriam nos encontros na Livraria Garnier e timidamente continuavam pelas cartas trocadas, muitas vezes enviadas por portadores ou pelo correio, mesmo quando Machado e Veríssimo se encontravam na mesma cidade, mas separados por atividades burocráticas:

> Mas que fazer? [...] – E V. que faz? Ofícios, pareceres e outras coisas igualmente infames e inúteis. Por que eu não hei de ser, ao menos uma hora, ditador? Você era logo aposentado com vencimentos por inteiro, uma pensão no valor do dobro, e a recomendação de nos dar um livro por ano, as suas memórias, contos, romances, versos, e, se pudesse ser, a tradução completa do Dante. Mas enfim é preciso viver, o tal "pão para a boca", e V. não tem remédio senão fazer aquelas coisas repugnantes e mesquinhas. [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 9 de julho de 1901][2]

2. Desde a publicação das cartas de Machado de Assis, após a sua morte, esse conjunto epistolar tem despertado o interesse de vários críticos, que nele se debruçaram com abordagens e interesses diferentes.

1 Edição utilizada: ASSIS, Machado de. *Correspondência*. NERY, Fernando (Org.). São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1957.

2 Sobre a discussão da importância da arte e a necessidade de se "ganhar o pão" ver o artigo "O futuro da poesia", de José Veríssimo, incluído no volume *Que é literatura? E outros escritos*. São Paulo: Landy Editora, 2001. (1ª edição: 1907).

Lúcia Miguel Pereira considerou "trivial"[3] a correspondência de Machado, mas ainda assim se utilizou de cartas a Carolina, a Mário de Alencar, a Joaquim Nabuco e a José Veríssimo em sua obra *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, para mediar a relação entre o homem Machado de Assis e sua obra. Já Augusto Meyer considerou a correspondência insignificante:

> Caso normativo dos escritores de ficção; eles se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos. O verdadeiro Dostoievski, por exemplo, se revela muito mais na obra literária do que no *Journal d'un écrivain*. Deixo de argumentar aqui com a correspondência de Machado de Assis porque é um modelo de discreta insignificância.[4]

Alexandre Eulálio, em estudo no qual analisou uma carta de Machado de Assis a Heitor de Basto Cordeiro, ressalta a carta como "um documento de evidente interesse psicológico" e a considera o ponto máximo da demonstração de afetividade de Machado, entretanto observa que "de modo geral, no entanto, tem sempre razão Augusto Meyer".[5]

Se a abordagem adotada rumar para a busca de elementos que esclareçam as concepções políticas, literárias e críticas de Machado, os estudos podem se revelar fecundos e significativos. Há estudos, como é o caso da pesquisa de Marília Rothier Cardoso, que se afastam da perspectiva de Afrânio Coutinho, para quem era possível encontrar revelações do "homem" Machado de Assis em suas cartas. Na introdução ao epistolário machadiano que organizou para o terceiro volume da *Obra completa*, o crítico afirma: "Esta seção mostra-nos Machado de Assis tal como era, não faltando mesmo o traço de humanidade [...]. Aí está o homem nas suas fraquezas e misérias, como também na grandeza de sua superioridade intelectual e artística..."[6]

3 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

4 MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

5 EULÁLIO, Alexandre. Em torno de uma carta. In: CALIL, Carlos Augusto; BOAVENTURA, Maria Eugênia (Orgs.). *Livro involuntário*: literatura, história e modernidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

6 ASSIS, Machado de. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. III. p. 1042.

Mesmo com abordagens e enfoques distintos entre si, é necessário entender a carta como contendo referências relativas ao tempo e ao interlocutor, reconhecer o valor dela no espaço reservado, mas sem perder o foco de que o autor desenvolve sua escrita tendo em mente um determinado interlocutor e ao mesmo tempo é conhecedor do espaço social que o cerca. A carta é um documento datado e assinado, todavia não é um documento livre de qualquer estratégia ou máscara social.

Marília Rothier Cardoso interpreta – através de uma análise comparativa com as cartas de Mário de Andrade – as cartas machadianas utilizando-se da metáfora do jogo para pensar as cartas trocadas entre Machado e Magalhães Azeredo, destacando "a distância entre estes [os romances machadianos] e o bom comportamento de suas cartas – perfeitamente integradas à farsa do jogo social de que participavam". Como bem diz, "as cartas [...] transitando, frequentemente, do domínio particular para o público [...] tornam-se preciosas e perigosas". Com essa avaliação a autora situa Machado de Assis em seu ambiente, evidenciando que o autor de *Dom Casmurro* não utilizou o espaço epistolográfico para formular questões ou discutir conceitos estéticos como fez Mário de Andrade, cinquenta anos mais tarde, mas sim "na vida, soube conviver educadamente com ela (a elite), correspondendo-se com jornalistas, políticos e diplomatas sem deixar escapar uma só nota de humor cortante". Outro ponto importante destacado nesse estudo é o valor dado por Machado às cartas trocadas com o jovem diplomata, para o qual reserva um discurso de supervalorização da correspondência e da produção literária do outro; Marília Cardoso ressalta o fascínio de Machado pela juventude e pelo "desejo de ser admirado pela nova geração".[7]

Teresa Malatian estuda a correspondência de Machado de Assis e Oliveira Lima, realçando o Machado político e diplomático, preocupado com as questões da Academia Brasileira de Letras e com "as redes de relações estabelecidas no espaço de sociabilidade constituído pela ABL [Academia Brasileira de Letras]".[8] Maria Helena Werneck escolhe como perspectiva de análise dessa epistolografia a escrita

7 CARDOSO, Marília Rothier. Jogo de cartas, uma leitura da correspondência de Machado de Assis. *O eixo e a roda, Revista de Literatura Brasileira* (Belo Horizonte), v. 4, 1985.

8 MALATIAN, Teresa. Diplomacia e Letras na correspondência acadêmica: Machado de Assis e Oliveira Lima. *Revista Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), vol. 13, n. 24, 1999.

do corpo e a revelação de si através do próprio corpo.[9] Já o interesse pela relação entre Machado e a epilepsia fez-se claro em um estudo clínico de A. H. Chapman que se voltou para as cartas trocadas entre Mário de Alencar e Machado de Assis, nos últimos oito meses da vida deste; a constatação do estudo é que esse é o único registro escrito em que Machado aborda claramente o tema de sua doença.[10]

Um ensaio importante de João Roberto Faria analisa as duas cartas abertas trocadas entre Machado de Assis e José de Alencar, através do *Correio Mercantil*, a respeito do jovem Castro Alves. Alencar exalta a vocação de Machado para a crítica e confia a ele a leitura crítica da peça *Gonzaga*, ao mesmo tempo faz sua própria análise comparando o escritor moço aos grandes escritores universais. Machado, por sua vez, exibe satisfação pelo reconhecimento do seu trabalho por Alencar, afinal tinha grande admiração por este, e faz uma breve autocrítica do seu trabalho como crítico, seguida pelo comentário a respeito do teatro de Castro Alves, "estabelecendo um paralelo entre os sentimentos experimentados por Gonzaga e pelo velho Horácio de Corneille".[11] Essa correspondência documenta a posição consolidada de Machado como crítico em 1868 e também é um registro de sua crítica teatral.

3. A primeira carta da correspondência trocada entre Machado de Assis e José Veríssimo tem a assinatura deste último, datada de 1883, quando ainda residia na Província do Pará e estava fundando a *Revista Amazônica*. Escrita com o objetivo de comunicar a criação da revista e pedir a colaboração de Machado, a carta cumpre a formalidade requerida para a situação: "Ilmo. Exmo. Sr.". Nessa missiva pode-se observar a sensibilidade de Veríssimo: percebeu amplamente a situação das letras no Brasil daquele período, mesmo estando geograficamente distante do Rio de Janeiro, e a necessidade da criação de redes de contato para viabilizar uma tarefa que não se mostrava fácil.

9 WERNECK, Maria Helena. Veja como ando grego, meu amigo. Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (Orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora*: estudo sobre cartas. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

10 CHAPMAN, A. H.; CHAPMAN-SANTANA, Miriam. Machado de Assis's owns writings about his epilepsy: a brief clinical note. In: *Arq. Neuropsiquiatr*, 58(4), 2000.

11 FARIA, João Roberto. Alencar e Machado: breve diálogo epistolar. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (Orgs.). Op. cit.

É uma tentativa talvez utópica, mas, em todo caso, bem intencionada [...] Mas eu só, e no meio de uma sociedade onde os cultores das letras não abundam, nada posso; e se não fosse confiar na proteção daqueles que, como V. Ex., conservam vivo o amor ao estudo, não a publicaria. – É, pois, para pedir sua valiosíssima colaboração que tenho a honra de escrever a V. Ex., de quem há muito que sou admirador sincero. [José Veríssimo. Pará, 4 de março de 1883]

Machado, compartilhando a ideia, escreve em resposta:

Não importa; a simples tentativa [de fundar a *Revista Amazônica*] é já uma honra para V. Ex., para os seus colaboradores e para a Província do Pará, que assim nos dá uma lição à Corte. – Há alguns dias, escrevendo de um livro, e referindo-me à *Revista Brasileira*, tão malograda, disse esta verdade de La Palisse: – "que não há revistas, sem um público de revistas". Tal é o caso do Brasil. Não temos ainda a massa de leitores necessária para essa espécie de publicações. [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1883]

A escrita de ambos aponta para uma consciência sobre as questões culturais de um país em formação, cujo reduzido número de leitores agravava a dificuldade de iniciativas daquele porte, principalmente em se tratando de revistas especializadas. É de admirar o empenho de Veríssimo em fundar e dirigir essa revista, quando deslocado do centro dos acontecimentos – a Corte. Este traço de obstinação seria mais tarde elogiado por Machado diante do volume de atividades exercidas pelo crítico, quando este já se havia mudado para o Rio de Janeiro: "Você vive e bem. Não posso voltar-me para nenhum lado que não o veja impresso. Onde é que Você acha tanta força para acudir a tanta coisa?". [Machado de Assis. Rio, 16 de janeiro de 1899]

A mudança de Veríssimo para o Rio de Janeiro acontece em 1891, e a correspondência entre os dois se torna frequente a partir do ano de 1895. As marcas formais de tratamento atenuam-se, denotando proximidade – "Mestre e amigo", "Meu caro", "Caro amigo" –, como também se modifica o modo como se conduz o desenlace da carta: "admirador sincero", "amigo e confrade", "velho amigo", "todo seu", "abraço-o de coração", entre outros. Junto a isso, cronologicamente, também se acentua a frequência das cartas e a recorrência de assuntos ligados às atividades dos dois: a literatura e a crítica literária.

4. Tanto a crítica como os contos e romances de Machado tiveram, desde o início, projeção nos jornais e em outros veículos de divulgação da época. Assim parece ter sido com Veríssimo também desde que chegou ao Rio de Janeiro. O espaço da imprensa era compartilhado pelos dois em uma constante divulgação de textos a respeito do trabalho do outro, com a nota favorável e elogiosa. É importante, no entanto, notar que havia no espaço privado das cartas o aparecimento dos agradecimentos a essas críticas recebidas em público, com um tom geral de gratidão à aceitabilidade do outro. Há manifestações, no decorrer do conjunto epistolar, sobre a necessidade de cumprimentar pessoalmente o outro pela crítica recebida, como surgem também manifestações de agradecimento pela "boa vontade e simpatia" contidas em matérias de jornal. Adentrado o espaço privado, crítico e escritor mantinham registros linguísticos e cumplicidades literárias mútuas que não apareciam no espaço público:

> Escrevo-lhe a tempo de suprir a visita pessoal, caso não possa ir agradecer-lhe as suas boas palavras de amigo no último número da *Revista*. Não quero encontrá-lo sábado, à noite, sem lhe ter dado, ao menos, um abraço de longe. Aqui vai ele, pela crítica do meu velho livro e pelo mais que disse do velho autor dele. [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1898]

> Você é que, apesar de tudo, lembrou-se de mim, com aquela boa vontade que sempre lhe achei. Cá li a referência no *Jornal* de hoje, e daqui lhe mando um aperto de mão. [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1899]

> O bom, o amável mestre é V. que me manda por um mau artigo agradecimentos que valem uma condecoração. [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 19 de março de 1900]

Paralelamente à parceria elogiosa e aos agradecimentos que marcam a correspondência, predomina também a necessidade de provar privativamente que a crítica pública não é lisonjeadora, mas sim corresponde ao trabalho verdadeiramente valoroso do outro. Esta relação entre eles parecia ser regida por uma ética de que a elite cultural brasileira não compartilhava, pois o contexto sociocultural em que estavam inseridos tendia, ao contrário, a influenciar os pareceres críticos; ou seja,

não havia um limite definido entre o parecer profissional e o ataque pessoal, mas existia ao menos o desejo de delimitação por parte de Machado e Veríssimo. A "vontade de valor" e a "vontade de verdade"[12] estão presentes nas cartas em um insistir recorrente que evidencia a importância dada à relação entre a ética e o valor: "[...] Não tem que me agradecer a referência que não é senão justa". (José Veríssimo. Rio de Janeiro, 10 de abril de 1899)

Uma marca desta necessidade é a troca de cartas de junho de 1899. Há, na primeira, referências sobre o acolhimento de Machado de Assis, em crítica publicada na *Gazeta*, à segunda edição do livro *Cenas da vida amazônica* de José Veríssimo. Machado recebe então de Veríssimo o agradecimento respeitoso juntamente com uma autocrítica do trabalho, com os olhos distanciados por treze anos da primeira edição:

> [...] Meu caro amigo e admirado mestre, é o caso de repetir com toda a sinceridade, o estafado "faltam-me expressões com que lhe agradeça". A sua fineza vai-me ao fundo do coração [...]. Eu lhe disse e é a pura verdade: eu gostava do livro pelo que havia nele das minhas emoções juvenis, das cenas e paisagens em que fui parte e onde vivi, do amor do torrão natal com tudo que a saudade do passado lhe empresta de belezas e delícias; foi porém, V. que me fez estimá-lo, que me deu a confiança que ele não seria de todo desvalioso, na primeira vez que nos vimos. – Quantas vezes, desculpe-me a franqueza, voltei a duvidar desse livro que eu amava por aquelas razões. A sua consagração de ontem pelo Mestre indisputado não me permitirá mais duvidar, lá bem no íntimo, dessa obra de mocidade e de amor. – Seu de todo o coração. [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1899]

É a palavra do "Mestre" Machado que habilita Veríssimo a dar crédito ao seu livro de juventude. Este eleva como critério de valor a "cor local" quando evidencia as emoções juvenis, cenas e paisagens do livro; nota-se que a carta data de 1899,

12 Categorias utilizadas por Alfredo Bosi, à luz do pensamento de Marx Weber, no "Post-scriptum 1992", presente no livro *Dialética da colonização*, em que retoma o ensaio "Cultura brasileira e culturas brasileiras", para discutir a situação atual da cultura brasileira. A "vontade de valor" é o termo utilizado para explicar o que "motiva o trabalho do conhecimento" e a "vontade de verdade" para explicar a necessidade de um metavalor "que torna o sujeito honesto em face do seu objeto" e para que "a ciência não regrida a simples máscara do interesse que a motivou". (BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 350).

período em que Veríssimo ainda empregava o aspecto nacionalista como critério de valor, conforme revela Hélio de Seixas Guimarães.[13] Em resposta, Machado deixa transparecer a preocupação em tornar evidente o valor do livro em si:

> Você fez bem em lembrar-me o que eu lhe dissera há anos, a respeito das *Cenas da vida amazônica*. Com tal intervalo, a mesma impressão deixada mostra que o livro tinha já o que lhe achei outrora. Os que vencem tais provas não são comuns. E outra prova. Trouxe de lá a *Revista*, e li o artigo do João Ribeiro. Sem que houvéssemos falado, escrevendo ao mesmo tempo, veja V. que ele e eu nos encontramos nos pontos principais; donde se vê que as belezas que achamos no livro existem de si mesmas. [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1899]

A transitabilidade das questões literárias pela imprensa e pela correspondência dos dois autores é uma constante – na primeira a exaltação e louvação do outro, na segunda o agradecimento e a provação do valor. Por parte de Machado de Assis, foi anteriormente elaborada uma reflexão sobre os limites do trabalho crítico em seu ensaio "O ideal do crítico", de 1865; já por parte de José Veríssimo parece haver ainda um crítico em formação, vulnerável ao seu contexto social.

Ao recuperarmos a história da crítica acadêmica no Brasil, percebe-se que ela só se formaria na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento das universidades e a divulgação das metodologias trazidas pelos professores estrangeiros. Era portanto por esforços individuais, não necessariamente pautados pelo rigor, que as produções brasileiras eram anteriormente pensadas. No entanto, na década de 1860-1870, Machado de Assis voltou-se com muita acuidade para questões da crítica e da literatura em "O ideal do crítico" e em "Instinto de nacionalidade". Nesses artigos, Machado se mostra como um autor consciente da situação brasileira: comenta a sujeição da crítica a interesses pessoais e o critério de valor nacional como única "condição do belo". Também José Veríssimo se voltaria, já por volta de 1900, para as reflexões sobre a crítica e a arte em alguns de seus estudos, como por exemplo no

13 GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. In: *Estudos Avançados* (São Paulo), v. 18, nº 51, p. 279, 2004.

artigo "Questões literárias",[14] em que discute a constituição teórica da crítica literária e a possibilidade ou não de se chegar a um padrão de crítica. É necessário notar seus esforços particulares na tentativa de aperfeiçoar o trabalho do crítico, porém é oportuno observar que, no período da troca de correspondência entre ambos, Machado já havia ao longo de anos elaborado essas questões enquanto Veríssimo as pensava contemporaneamente, o que por vezes transparece nas cartas como exemplo de uma posição de crítica ainda em formação.

Há na correspondência do começo de 1901 a evidência ao fato de a crítica ainda estar associada, por parte de Veríssimo, à dependência do contexto social:

> [...] Que me diz V. do livro do nosso confrade F.... [...]? Que futilidade, que mau gosto, digamos, que tolice! E é isto, aqui entre nós, esta nossa pobre literatura – e esse um dos mais afamados dela. Eu não direi nada do livro, porque nem o meio, nem as minhas boas relações com o amável autor me permitiriam a liberdade de dizer como penso, que é um livro besta [...] como a dominante do N.... é a puerilidade, assim o F.... é a futilidade. Eles se valem. – E o B... e as carnes verdes? Que horror, que miséria! Sinto, sinto deveras, porque, ao cabo, o B.... era uma esperança de todos os espíritos liberais. Para mim é hoje um Patrocínio branco, acaso pior, porque não tem a paixão do outro e não tinha contra si a péssima educação dele. [José Veríssimo. Nova Friburgo, 28 de janeiro de 1901]

Em Machado, que tanto insistiu que "o crítico deve ser independente – independente em tudo e de tudo – independente da vaidade dos autores e da vaidade própria" e que "a sua convicção deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas",[15] encontra-se uma resposta breve, que parece ser a forma de conciliar suas próprias ideias com as do crítico amigo: "Não li o livro do F...." (Machado de Assis. Rio de Janeiro, 1º de fevereiro de 1901)

Em carta seguinte, Veríssimo retorna ao assunto, acrescentando depoimento convergente com o seu:

14 VERÍSSIMO, José. Op. cit.

15 ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In: *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. III.

> Estimei que o Heráclito, cujo juízo acato, pense como eu do inefável livro do F.... Quando aí chegar, lhe darei um (tenho dois) para ler. Assombroso de bobice! [José Veríssimo. Nova Friburgo, 12 de fevereiro de 1901]

Contrariando o que é uma constante nas cartas de Machado de Assis, desenvolver os assuntos que o seu interlocutor propõe, desta feita há somente o silêncio como resposta. É verdade que Machado considerou também que "acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la, que negá-la". Parece ser esse conselho utilizado por ele próprio durante toda a carreira literária; e parece ser também o utilizado por Veríssimo no *mea culpa* que faz, bem ao estilo das "Advertências" machadianas, em prefácio ao seu livro *Que é literatura*, surgido em 1907: "O autor deste semilivro não gosta de pôr prefácio a livros, seus ou alheios. [...] Pode ser que lhe tenha alguma vez faltado a coragem de dizer tudo o que pensava, mas protesta nunca ter dito senão o que pensava e como pensava".

A posição de Veríssimo como crítico no fim do século XIX e começo do século XX se mostra oscilante entre os critérios de valor seguidos. Lembre-se da autoanálise do seu livro *Cenas da vida amazônica*, com trecho transcrito acima, em contraponto com o trecho da carta de novembro de 1897, em que Veríssimo eleva as observações pessimistas de Brás Cubas a verdades universais; ou ainda em carta de 1901, quando destaca o interesse de Machado por questões do ser humano, tendendo mais à crítica psicológica:

> [...] Há aqui neste pequenino mundo muita coisa que provocaria as observações pessimistas, e, quase estou em dizer, portanto verdadeiras, de Brás Cubas. [José Veríssimo. Nova Friburgo, 27 de novembro de 1897]

> [...] Você não é um admirador da natureza; o que lhe interessa é a vida humana e o homem, as suas paixões e ideias... [José Veríssimo. Nova Friburgo, 28 de janeiro de 1901]

No entanto, a sedimentação do crítico em relação aos critérios adotados, que manteria depois até o final da sua produção crítica, começou a se dar logo.

Os valores universais e também os critérios realistas são teoricamente desenvolvidos em vários artigos, como por exemplo no já citado "Questões literárias". Essa sedimentação parece ficar entrevista em sua correspondência com Machado, no primeiro decênio dos novecentos. Sobre *Relíquias da Casa Velha* tece observações inclinadas aos critérios universais, ressaltando a sua preferência pelo conto "Pai contra mãe", na carta de 19 de fevereiro de 1906:

> Recebi agradecido o seu novo livro, *Relíquias da Casa Velha*. Relíquias são também preciosidades, e as suas justificam este sinônimo, e muita casa velha vale mais que as mais novas e vistosas, e pela solidez da sua fábrica, segurança e harmonia da sua estrutura, graça geral do seu aspecto [...] dou a primazia a "Pai contra Mãe", um modelo raro de sobriedade, ironia discreta e um pessimismo que, por amargo, não deixa de ser delicioso. Mas quem sabe se, de fato, o que mais me agradou não foi "Um livro"? É tão ruim esta pobre natureza humana.

Em carta que relata suas primeiras impressões sobre o *Memorial de Aires*, mostra-se inclinado a perceber em Aires o próprio Machado e em D. Carmo, sua esposa-finada Carolina. Não há nenhuma distinção, neste trecho, entre a figura do narrador e a do autor; ao contrário, Veríssimo finaliza a carta trocando o nome de Machado por Aires, num tom de amizade sincera:

> Que fino e belo livro V. escreveu! Consinta-me a vaidade de crer que o entendi e compreendi. O velho Aires (é ele mesmo que se quer considerar assim) decididamente é um bom e generoso coração: apenas com o defeito de o querer esconder. Você já nos tinha acostumado às suas deliciosas figuras de mulher, mas creia-me, excedeu-se em D. Carmo. Ah! Como é verdade que a grande arte não dispensa a colaboração do coração... – Desejo-lhe melhoras, ou melhor, restabelecimento e vida e saúde, para nos dar o resto do Memorial desse velho encantador que é o meu amado Aires. – Seu J. Veríssimo. [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1908]

A crítica literária começa, com o tempo, a dividir o espaço das cartas com as questões da Academia Brasileira de Letras e com tentativas de motivar o "velho" Machado de Assis. Concomitantemente à maturidade da crítica de Veríssimo, parece

haver em alguns momentos um olhar decadente de Machado sobre si mesmo, um olhar um tanto descrente sobre sua velhice e a possibilidade de realização de novas obras. Durante as cartas trocadas nos novecentos, principalmente após a morte de sua esposa Carolina, surge a preocupação de estar se tornando enfadonho e, provavelmente por isso, Veríssimo assumirá um papel de amigo motivador.

> Ainda bem que lhe agradaram estas páginas que o teimoso de mim foi pesquisar, ligar e imprimir como para enganar a velhice. Não sei se serão derradeiras, creio que sim. Em todo caso estimo que não tenham parecido inoportunas ou enfadonhas, e o seu juízo é de autoridade. [Sobre *Relíquias da Casa Velha*] [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1906]

> O livro é derradeiro; já não estou em idade de folias literárias nem outras. O meu receio é que fizesse a alguém perguntar por que não parara no anterior, mas se tal não é a impressão que ele deixa, melhor. [Sobre *Memorial de Aires*]. [Machado de Assis, 19 de julho de 1908]

5. Na construção da interlocução entre José Veríssimo e Machado de Assis, foi privilegiada desde o início a relação receptiva e positiva do trabalho do outro. Ao longo da correspondência, as afinidades literárias vão-se estreitando e pode-se notar, desde o começo do século XX, que as cartas assumem um lugar para se estimularem as novas criações, principalmente as aspiradas memórias de Machado de Assis:

> [...] e os votos que faço para que nos continue a sua *verte veillesse*, se não há abuso nesta palavra, a fim de dar-nos mais obras-primas, e aquelas memórias que são o meu desespero... [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1900]

> [...] Você acostumou-nos às suas qualidades finas e superiores, mas quando a gente é objeto delas melhor as sente e cordialmente agradece. Ao mesmo tempo sente-se obrigada a fazer alguma coisa mais, se os anos e os trabalhos não se opuserem à obrigação... [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 19 de março de 1900]

> [...] cá temos tido nas suas Revistas literárias, que são para gulosos. Vejo que não aceitou o meu conselho e, como eu ganhei com isso, fez muito bem, e melhor fará continuando. [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1901]

Veríssimo não poderia deixar de insistir para que Machado de Assis – escritor de maior prestígio de seu tempo –, que até então já havia transitado por tantos gêneros literários, escrevesse suas memórias; afinal, a publicação dos *journaux intimes* já vinha sendo cultivada na França, o que por si só já justificava as memórias autobiográficas do nosso maior escritor, devido ao prestígio que a França mantinha entre a elite brasileira. A consideração da importância desse trabalho de Machado para a literatura brasileira foi enfatizada por Veríssimo, chegando mesmo a afirmar que elas seriam "o melhor fruto de sua carreira de crítico". Paralelamente, Machado assume uma atitude evasiva, pois não afirma se escreverá as memórias; no entanto deixa em aberto a possibilidade de algum trabalho futuro:

> Gostei sobretudo da sua carta porque ela contém um compromisso, que eu espero que a mocidade do seu espírito e alguns anos de vida o deixarão, por bem das nossas letras e felicidade dos seus leitores, realizar. Se nisso pudesse eu ter a minha parte, por mínima que fosse, seria o melhor fruto da minha carreira de crítico. [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 19 de março de 1900]

> Apesar da exortação que me faz e da fé que ainda põe na possibilidade de algum trabalho, não sei se este seu triste amigo poderá meter ombros a um livro, que seria efetivamente o último. [Machado de Assis. Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1905]

Para as memórias ou outros textos há sempre um lugar de estímulo ao trabalho do outro. Com a morte de Carolina, Veríssimo intensifica seus pedidos por novas obras de Machado, talvez como forma de animá-lo um pouco; e quando o *Memorial de Aires* é lançado, faz uma crítica muito favorável, em trecho de carta anteriormente transcrita, ao mesmo tempo em que o exorta a dar o que chama do "resto do Memorial".

6. No ano de 1908, Machado se encontrava já um tanto debilitado e a iminência de sua morte fez com que Veríssimo abordasse um tema um tanto delicado – a autorização da recolha e publicação póstuma de sua correspondência. O pedido não aparece nas cartas trocadas, somente a sugestão de que havia sido feito em conversas pessoais. Todavia, tem-se o registro da resposta afirmativa de Machado em carta de abril do mesmo ano:

> Não me parece que de tantas cartas que escrevi a amigos e a estranhos se possa apurar nada interessante, salvo as recordações pessoais, que conservarem para alguns. Uma vez, porém, que é satisfazer o seu desejo, estou pronto a cumpri-lo, deixando-lhe a autorização de recolher e a liberdade de reduzir as letras que lhe pareçam merecer divulgação póstuma. – Nesse trabalho desconfie da sua piedade de amigo de tantos anos, que pode ser guiado, – e mal guiado, – daquela afeição que nos uniu sem arrependimento nem arrefecimento. O tempo decorrido e a leitura que fizer da correspondência lhe mostrará que é melhor deixá-la esquecida e calada. [Machado de Assis. Cosme Velho, 21 de abril de 1908]

A humildade com que Machado se expõe revela ao mesmo tempo o momento de fragilidade física que estava vivendo e a elevada consciência crítica de seu trabalho. Seguramente, a inserção de Machado no jogo social de seu tempo e a distância entre sua obra e sua correspondência, examinadas por Marília Rothier Cardoso em seu estudo "Jogo de cartas, uma leitura da correspondência de Machado de Assis", estão aqui por ele próprio atestadas. Machado não vê nada que possa interessar às letras brasileiras e hesita quanto à relevância da publicação, talvez por ter-se utilizado conscientemente da estratégia do distanciamento e da separação entre vida pessoal e profissional.[16]

A leitura de Augusto Meyer, à luz da categoria do homem subterrâneo, utilizada para interpretar aspectos da obra de Machado de Assis, pode ser empregada aqui para aprofundar a análise desse trecho. Tem-se aqui o seu momento solitário,

16 É primordial ressaltar que as cartas trocadas entre Machado e Carolina não estão no conjunto autorizado, ao contrário foram queimadas a pedido dele próprio, como nos relata Lúcia Miguel Pereira em sua biografia sobre Machado de Assis. CARDOSO, Marília Rothier. Op. cit.

voltado para si mesmo, emergido do contexto social, consciente de que, como bem diz Meyer, insular-se não significa se isolar para a vida exterior;[17] ao contrário, viveu todo o tempo cercado de amigos e conviveu muito bem com todas as pessoas, mas paradoxalmente viveu só.

Mesmo com um olhar contemporâneo sobre as cartas, José Veríssimo anteviu a importância de reunir e publicar a correspondência machadiana e não esconde o contentamento de ter sido escolhido como seu "testamenteiro literário". Dos registros epistolares do século XIX conhecidos da nossa literatura, parece não haver nenhum registro em cartas que aponte para essa consciência da necessidade de publicação de cartas de escritores; no entanto, esta ainda é uma hipótese a ser verificada.

> Por mais objetividade e desprendimento que eu quisesse pôr no assunto das nossas conversas que me valeram a sua carta de 21, autorizando-me a recolher a sua correspondência, e publicá-la após a sua morte, não pude esquivar-me, lendo-o, a uma sentida emoção. [...] Querendo Você admitir que seja V. (o primeiro a morrer), eu não me arrependo de lhe haver sugerido, num desses bons momentos de expansão da nossa amizade, a necessidade de providenciar sobre o seu espólio literário, dizendo-lhe com toda a franqueza e sinceridade o muito que interessaria às nossas letras a publicação da sua correspondência, a julgar pela parte dela que a mim coubera receber. Menos que a amizade, moveu-me, creia, esse interesse. A mim, que conheço quanto literariamente, e ainda como documento psicológico e testemunho do seu tempo, valem as suas cartas, me pesava a ideia de que elas se viessem a perder para a nossa literatura e para a nossa alma, às quais, de fato, pertencem. [José Veríssimo. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1908]

O pragmatismo com que enfrentaram um assunto tão delicado como a morte deixa à mostra a estreita ligação literária que os uniu, pois foi pela literatura que transpuseram com desprendimento esse fato, abordando-o com a naturalidade necessária em favor da fortuna literária brasileira. Veríssimo mobilizou-se para reunir o conjunto já com a finalidade de publicação póstuma, com o argumento de que as cartas não se poderiam perder para a literatura brasileira, enquanto

17 MEYER, Augusto. "Homem subterrâneo". In: Op. cit.

Machado adotou uma postura oposta quanto à validade literária das mesmas. Independentemente da conclusão a que cada um deles chegou, é importante ressaltar que o tema foi levantado de forma clara e objetiva, demonstrando mais uma vez a consciência que mantinham sobre as letras no Brasil do começo do século xx.

Tudo isso agrega a esse conjunto um valor histórico, um testemunho do período vivido por Machado e Veríssimo. Mas também deixa à vista a perspicácia crítica de José Veríssimo, pois partiu dele, crítico coetâneo que mais se aproximou das obras machadianas, a iniciativa da coleta das cartas. Através de sua atenta observação à produção machadiana, ele teve a sensibilidade de perceber a importância literária que o conjunto assumiria. Se no começo de sua carreira Veríssimo atentamente olhou para a frágil cena brasileira e mesmo assim encarou o projeto de edição da *Revista Amazônica*, vinte e cinco anos mais tarde percebeu nas cartas escritas por Machado um objeto de interesse para a literatura e novamente encarou a tarefa: reuniu-as e lhes deu o valor que considerava merecido.

Cristiana Tiradentes Boaventura é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

D. Quixote e o Padeiro-mor: cartas de Monteiro Lobato a Antônio Sales

Emerson Tin

Resumo O objetivo deste artigo é analisar a correspondência entre Monteiro Lobato e Antônio Sales, com ênfase nas iniciativas editoriais de Lobato, sobretudo em relação à pretensão de re-editar o romance *Dona Guidinha do poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. **Palavras-chave** Monteiro Lobato (1882-1948); Antônio Sales (1868-1940); correspondência.

Abstract *The aim of this article is to analyze the correspondence between Monteiro Lobato and Antônio Sales, emphasizing Lobato's publishing initiatives, specially in relation to his will to reedit Manuel de Oliveira Paiva's novel* Dona Guidinha do poço. ***Keywords*** *Monteiro Lobato (1882-1948); Antônio Sales (1868-1940); correspondence.*

Ao comprar a *Revista do Brasil*, em 1918, Monteiro Lobato deu início a um projeto editorial por meio do qual pretendia inundar o país com livros. Anos antes, já o afirmava a Godofredo Rangel, em carta de 16 de janeiro de 1915: "Não há livros, Rangel, afora os franceses. Nós precisamos entupir este país com uma chuva de livros. 'Chuva que faça o mar, germe que faça a palma', já o queria Castro Alves".[1] Dentro desse plano editorial, a *Revista do Brasil* serviu como cartão de apresentação e veículo para as experiências editoriais de Lobato. E foi por meio dela que Lobato entrou em contato com intelectuais de vários pontos do país, seja para convidá-los a colaborar na revista, seja para engajá-los diretamente no cotidiano do periódico. Como observa Tania de Luca, "possivelmente, para agilizar a divulgação da revista além das fronteiras paulistas, Lobato criou o cargo de diretor estadual, convidando para exercê-lo pessoas que então desfrutavam de renome no mundo literário".[2]

É assim que se inicia a correspondência entre Monteiro Lobato e Antônio Sales,[3] "alma operosa da fundação da famosa *Padaria Espiritual,*[4] *a que presidiu, como padeiro-mor*, sob o nome simbólico de *Moacir Jurema*, dirigindo, com superioridade, o seu órgão de imprensa, *O Pão*".[5] Lobato, respondendo a um bilhete que teria recebido do escritor cearense, lança o convite, em carta de 9 de outubro de 1918: "A *Revista* está organizando um corpo de diretores estaduais. Lembrei-me de convidar no Ceará ao padeiro-mor; mas informado de que ele não residia aí efetivamente, mandei convite ao Papi Júnior,[6] não recebendo resposta até

1 LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964, t. II, p. 7.

2 DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil*: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Editora da UNESP, 1999, p. 67.

3 As cartas de Monteiro Lobato a Antônio Sales encontram-se depositadas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

4 A respeito da *Padaria Espiritual*, ver BRITO, Luciana. Padaria Espiritual: um marco na história da imprensa e das artes no Ceará. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio *et alii*. (Org.) *Anais eletrônicos da XXII Semana de História "O golpe de 1964 e os dilemas do Brasil contemporâneo"*. UNESP – Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2004. Disponível em: http://www.assis.unesp.br/semanadehistoria/PDF/lucianabrito.pdf. Acesso em 08 jan. 2007.

5 Os mortos do Instituto em 1940. *Revista do Instituto do Ceará*, ano LIV, 1940, p.286-7. Disponível em: http://www.institutodoceara.org.br/Rev-apresentacao/RevPorAno/1940/1940-Os_mortos_do_Instituto_em_ 1940.pdf. Acesso em 08 jan. 2007.

6 Antônio Papi Júnior (1854-1934), escritor e crítico cearense.

agora".[7] Afinal de contas, Lobato se empenhava para tornar "de fato a revista do Brasil, e não apenas sulista como tem sido, e também para congregar em torno dela todos os espíritos largos, todos os bons escritores que tenham ideias". Essa carta é um verdadeiro manifesto do editor da *Revista do Brasil* sobre seus objetivos comerciais e intelectuais:

> Preliminarmente, trato de divulgá-la o mais possível, porque a prosperidade comercial da empresa permitirá o selecionamento e o apuro da colaboração. Vai tudo muito bem. Em quatro meses apenas de trabalho já houve um aumento de assinaturas perto de 800, o que me faz admitir a hipótese de uma vitória completa.
>
> Posta a mira nesse objetivo e fazendo a divulgação da *Revista* uma ideia fixa – prego metido na cabeça – peço a todos os amigos a cooperação preciosa duma simpatia ativa. A *Revista* é *nossa*: que todos, pois, ajudem-na o seu bocado – todos que têm nas veias umas gotas de D. Quixote.
>
> Como? Preconizando-a aos amigos, influindo-os a assinarem-na, remetendo o que encontrar digno de publicidade, gravuras antigas, documentos preciosos, notas pitorescas – ou sugestões, conselhos... Tudo é contribuição e o total de pequenas parcelas avulta.

Para concluir com o pedido: "Conhecedor que é do Norte pode indicar-nos os nomes mais convenientes para o lugar de diretor nos Estados vizinhos?". O mesmo pedido seria reforçado em carta de 31 de janeiro de 1919:

> Já temos diretores em 7 Estados. Procuramos agora o *homem* de Alagoas, Rio Grande do Norte, Sergipe etc. Se pudesse nos indicar nomes idôneos, era favor, porque não conhecemos ninguém desses Estados. Agora que a saída da *Revista* está regularizada vamos trabalhar na difusão. Dê-nos conselhos quanto ao movimento aí, indique-nos agentes nas melhores cidades, e requisite o material de propaganda que julgar necessário.

7 Correspondência a Antônio Sales, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (Col. AS / Cp 139 – fl. 1-2).

> Unamo-nos nesta campanha para obrigar o Brasil a ler a força. Estamos aqui entusiasmados com a sua boa disposição. Ah! se em todos os Estados encontrássemos um auxiliar da sua ordem!... Meu plano é pôr a *Revista* num pé de prosperidade que permita fazer dela, logo que as circunstâncias comerciais o permitam, um magazine magnífico, abundantemente ilustrado, como ainda não tivemos outro. E parece que tudo caminha para lá.[8]

Antônio Sales atendeu aos apelos de Lobato, pelo que concluímos da carta de 06 de março de 1919:

> Já escrevi ao H. Castriciano[9] (que é um dos dois *únicos* assinantes que temos no Rio Grande do Norte). Se aceitar, como aceitou o indicado do Amazonas, fica Antônio Sales guindado à posição de Grande Eleitor,[10] e uma espécie de superintendente geral para o Norte. Vê-se que o antigo Padeiro inda não perdeu o amor à arte, e continua padeiro *quand même*. Assim encontrássemos em todos os estados um conselheiro e amigo como você![11]

A despeito do empenho de ambos para a divulgação e circulação da *Revista* entre a intelectualidade de Norte e Nordeste, Lobato desabafaria, em carta de 1° de junho de 1919:

> Os seus gemem projetos quanto à *Revista*!... Meu caro amigo, não se rale por causa dela. Inda é cedo para uma publicação desta conseguir expansão no Norte. Toda a propaganda aí é de tão pequenos resultados que não compensa absolutamente o esforço. A experiência de um amigo à testa desta publicação ensinou-me muita cousa, e sobretudo a conveniência de circunscrever-lhe o raio de penetração a S. Paulo, Minas, Rio e Sul. Contra a expansão no Norte há: 1°) o Correio, cada vez mais infame, cada vez mais gatuno barato, gatuno reles; 2°) o caráter provinciano que para o Norte há de

8 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 9-10).

9 Henrique Castriciano de Sousa (1874-1947), poeta e político potiguar.

10 Lobato aqui se refere ao título de *eleitor* que alguns príncipes alemães detinham para eleger o imperador do Sacro Império Romano Germânico.

11 Correspondência a Antônio Sales (Col. AS / Cp 139 – fl. 12).

ter uma publicação de S. Paulo; 3º) a depressão econômica e o horror nacional à leitura um pouco mais aí do que no Sul. [...] Não insista, meu caro Sales, com ninguém. Ficaremos gratos se inculcar a revista, contando onde se tomam assinaturas, mas nunca insista, nem faça ninguém assiná-la por deferência pessoal para com você. A base da prosperidade econômica da revista consolidá-la-emos por cá.[12]

Lobato exporia seu plano editorial a Antônio Sales na carta de 30 de novembro de 1918:

Meu sonho, na *Rev. do Brasil*, é fazê-la crescer pelo país inteiro, de modo a ligar todos os espíritos superiores; e pô-la a serviço deles, não só para a publicação das suas obras, como para a divulgação das anteriores, já publicadas. Não procuro reunir nela os medalhões. Entram velhos e novos, contanto que revelem valor. Erro diariamente na apreciação do valor, submeto-me às vezes às injunções de amizade, de simpatia, mas – dado o desconto da contingência humana – procuro fazer dela um instrumento sério e honesto de entrelaçamento mental como não existiu nem existe outro no país. Está no meu programa publicar ensaios críticos sobre as obras injustamente esquecidas, ou mal conhecidas.

Entre as obras injustamente esquecidas ou mal conhecidas estava *Dona Guidinha do poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. Diz Lobato, ainda nessa mesma carta:

Outra novela que merece ser tirada do ostracismo é a *D. Guidinha do poço*. Parece-me que a *Revista Brasileira* não a publicou integralmente. Com quem estarão os originais? Já escrevi a várias pessoas a respeito, sem resultado. Acho muito bonito aquilo, e queria até editá-la. Faz parte do meu programa uma seção editorial, por um sistema novo, que organizo. Pus, e estou pondo, a *Revista* em contato com todas as cidadezinhas do Brasil onde haja uma livraria ou papelaria – já fichei 200 – e as obras editadas pela *Revista* aparecerão nessas 200 casas ao mesmo tempo. Poucos exemplares, 3, 5, 10, conforme a importância do lugar – mas aparecerão, e serão adquiridas pelo menos em parte. Obterei assim uma difusão que ninguém supôs nunca possível. Já fiz

12 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 16-17).

a experiência com o meu livro, e o resultado foi que neste semestre (precisamente 5 meses) tiro dele 8.000 ex. em três edições.[13]

A correspondência, então, passa a girar em torno do livro de Oliveira Paiva. A 2 de janeiro de 1919, afirma Lobato:

> Tanto tempo andei atrás de boas informações sobre a *Guidinha do poço* e afinal me chegam elas inesperadamente e da melhor fonte. Tenho cá a *Revista Brasileira*, mas com falta dos últimos fascículos onde vem o final da primorosa novela. Desejo muito editá-la em volume porque é um crime tê-la enclausurada numa revista hoje rara. Mas, nesse caso, com quem devo me entender a respeito de direitos autorais? Na qualidade de editor tomo cautelas para evitar futuros aborrecimentos. Preciso de informações a respeito. Fica desde já entendido que o amigo prefaciará a obra e eu me esforçarei por que na fatura material não destoe o livro das excelências da obra. Quero ver se a faço ilustrada. Depois, muita propaganda e reclame.[14]

Ao que parece, Antônio Sales tinha acesso ao romance de Oliveira Paiva, senão aos próprios originais. Nesse sentido, acrescenta Lobato, em 25 de fevereiro de 1919: "Quanto ao romance do Paiva, aqui farei copiar o que falta ao que me vai mandar, e havemos de fazer uma boa edição. Não era conveniente virem esses originais com uma revisão sua? Há de por força haver gatos neles".[15]

Em 5 de abril de 1919, insiste Lobato: "Vamos ver se me arruma o Paiva. Dá um belo volume, sobretudo se eu puder fazê-lo ilustrado".[16]

A 28 de abril de 1919, referindo-se ao seu *Urupês* que, após o esgotamento de três edições sucessivas, havia despertado a atenção de Rui Barbosa, então candidato à Presidência da República, que o mencionara numa conferência, intitulada *A questão social e política no Brasil*, proferida no Teatro Lírico do Rio de Janeiro a 20 de março de 1919, Lobato refletiria sobre o poder da crítica, não sem um certo tom de desânimo

13 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 3-4-5-6).
14 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 7-8).
15 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 11).
16 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 13).

e conformismo, numa observação que poderia facilmente ser aplicável à *Dona Guidinha do poço*, de Oliveira Paiva, que o editor buscava resgatar ao esquecimento:

> O Rui fez-se-me evaporar toda a quarta edição dos Urupês e meter no prelo a quarta,[17] atingindo assim a onze milheiros em nove meses. Hei de te mandar um da nova edição, um pouco melhor do que as anteriores.
>
> O Jeca popularizou-se horrivelmente. Raro o dia em que não o vejo citado nos jornais. No Rio já está até em música e me consta que em breve surgira à luz da ribalta. O Rio atirou-se com furor uterino aos *Urupês* devorando 2000 exemplares em 15 dias, esgotando a edição e fazendo pedidos que quase absorvem já a metade da quarta. Que força tremenda é a palavra do Rui! E que sorte a minha! Isto entristece. Tudo na vida depende da *chance*, tal qual como na roleta. Quantos livros preciosos por aí ignorados só porque os não favoreceu a crítica, porque os tratou com indiferença ou má-fé! Mas é assim a vida e não vale deblaterar contra.[18]

A 1° de junho de 1919 reforça a expectativa pela chegada de *Dona Guidinha*: "Quanto à Guidinha que venha, que bem-vinda será".[19] E na carta de 20 de agosto de 1919 há o registro do recebimento do livro e a preocupação de Lobato em relação aos direitos autorais:

> Estou com uma carta sua em atraso. Veio com ela a *Guidinha*. Quanto à propriedade literária, a primeira lei que cuidou disso entre nós foi uma de 1898 estabelecendo o prazo de 50 anos da data da publicação da obra. Ora a *Guidinha* saiu em 99, já no regime dos 50 anos. Não está, pois, no domínio público, e eu necessitava duma autorização dos herdeiros para re-editá-la. Dá-se entre nós uma coisa curiosa: a edição de uma obra

17 Evidente equívoco de Lobato. O trecho deve ser o seguinte: "O Rui fez-se-me evaporar toda a terceira edição dos *Urupês* e meter no prelo a quarta". Efetivamente, a quarta edição de *Urupês* é de 1919, concluindo, numa tiragem de 4 mil exemplares, o 11° milheiro. Ver a respeito MARTINS, Milena Ribeiro. *Lobato edita Lobato:* história das edições dos contos lobatianos. Campinas, São Paulo, 2003, p. 172 e ss. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

18 Correspondência a Antônio Sales, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (Col. AS / Cp 139 – fl. 14-15).

19 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 16-17).

qualquer, literária, é um negócio insignificante, que raro dá um pequeno lucro. Mas se um editor se mete a fazê-la sem autorização do autor ou herdeiros corre o risco de ver cair-lhe em cima um processo, com pedido de gorda indenização. [...] O caso, quanto à *Guidinha*, está pegando aqui. Não pode o amigo indicar-nos os herdeiros do Paiva? Dirigindo-nos a eles temos esperança de obter a autorização salvaguardadora.[20]

Subentende-se que a preocupação de Lobato em relação aos direitos autorais se dissiparia a partir de uma carta de Antônio Sales a ele dirigida, a que responderia em 3 de outubro de 1919: "Quanto ao negócio da *Guidinha*, ficamos entendidos. Edito-a logo que puder, independente de mais nada. A sua carta tirou-me os receios".[21]

Após um período de silêncio, uma carta de 1° de setembro de 1921 repõe a ideia de publicação de *Dona Guidinha do poço* em discussão:

Não acha que já é tempo de fazermos as pazes? Você está brigado comigo, mas eu estou disposto a pagar na mesma moeda porque continuo a ter Antônio Sales em alta estima e a fazer propaganda dos seus livros sempre que me ocorre oportunidade. Além disso, a vítima da sua turra está sendo o Oliveira Paiva, cuja *D. Guidinha* inda não desisti de vulgarizar. Nem por amor dele você se resolve, caro e neurastênico Sales, a reatar amizade com o Lobato? Vamos lá! Toque nestes ossos e retomemos o caminho do ponto em que a Alemanha nos apartou.[22]

A *Guidinha*! Só cai no domínio público em 1849![23] E para dá-la agora só com autorização dos herdeiros. Não sei como resolver isto, pois não os conheço nem sei onde moram. Salva-me, Sales! Descobre-me os homens. O Paiva precisa sair da obscuridade, e sairá, se fizermos as pazes.[24]

20 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 18).

21 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 19).

22 Referência a uma carta sem data (Col. AS / Cp 139 – fl. 36-37-38) em que Lobato declara-se "pró-Alemanha".

23 Engano de Lobato: 1949.

24 Correspondência a Antônio Sales, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa (Col. AS / Cp 139 – fl. 20).

Lobato parece ter enfrentado problemas de várias ordens, pois ainda no final do ano de 1923 o projeto de re-editar *Dona Guidinha do poço* não se havia concretizado, conforme se depreende da leitura da carta de 30 de dezembro daquele ano:

> Recebi a de 18 deste. Podes mandar-me a Guidinha, mas com autorização de alguém da família. Não prometo fazê-la já, porque estou parado, e apenas editando livros escolares, de consumo forçado. O aperto geral da vida diminuiu tanto a saída dos nossos livros que fechamos a torneira, e estou apenas cumprindo uns contratos urgentes. Câmbio a 4 e 5! Que calamidade não é isto para o país! Que sangria que nos vai pondo exânimes, mortos...
>
> Não só o livro fica hoje caríssimo, e com margem insignificante de lucro, como o público não o adquire!...[25]

Edgard Cavalheiro afirma que "Monteiro Lobato tentou editar *D. Guidinha do poço*. A correspondência trocada com Antônio Sales, a respeito, é longa, e dela se conclui que a viúva do escritor impediu a concretização dos desejos do editor".[26] A conclusão de Cavalheiro, contudo, não tem razão de ser, pois em 1923 – data da última carta de Lobato encontrada mencionando o romance – a viúva de Manuel de Oliveira Paiva, Tereza Botelho Oliveira Paiva (1862-1922), já havia falecido[27]. Talvez Lobato tenha deixado de publicar o livro em razão de outros problemas com os direitos autorais, ou então devido aos problemas de sua casa editora que, a partir de 1924, começa a entrar na crise que culminaria na falência em julho de 1925.

Como se lê em *A literatura no Brasil*, o "romance *Dona Guidinha do poço* somente em 1952 foi publicado na íntegra e recebeu aplausos da crítica brasileira"[28]. Infelizmente todos os esforços de Lobato para fazer ir ao prelo essa "primorosa novela" nos anos 1920 foram em vão.

25 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 27).

26 CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato:* vida e obra. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1962, t. I, p. 208.

27 Ver PAIVA, Francisco Lopes de. *Descendentes de Vicente Ferreira Paiva*. Disponível em: http://br.geocities.com/lpengenharia200/ d1.htm#i26. Acesso em 08 jan. 2007.

28 COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*, vol. IV. São Paulo: Global, 2002, p. 259.

Mas não só *Dona Guidinha do poço* estava na mira do editor taubateano: o próprio Antônio Sales seria objeto de interesse para os prelos da Monteiro Lobato & Cia., como se lê na carta de 18 de maio de 1922:

> Tenho editado tanta coisa e nada da tua lavra. Já fizemos as pazes, selemos o tratado com a publicação de uma novela tua. Esse teu silêncio já se prolongou demais. É tempo de provar ao país que viges e viças.
>
> Um romance, uma novela, um livro de contos, queres? As *Aves* não alcançaram várias edições porque o regime editorial de seu editor é defeituoso. Imprimem o livro, mas não o espalham. Assim não há livro, por melhor que seja, que consiga dilatar o voo. Faze a experiência conosco e verás como tudo muda.[29]

Como argumento para estimular o destinatário, Lobato convocaria, em carta de 9 de agosto de 1922, a opinião de Lourenço Filho sobre o romance e a ideia de re-editá-lo: "Acabo de receber uma carta do Lourenço, na qual me fala com grande entusiasmo de tuas *Aves*, e propõe-me que as reedite[30]. Ninguém dá mais apreço a elas do que eu, como sabes, e quando quiseres fazê-las revoar conta comigo".[31]

Ao que tudo indica, Antônio Sales decidiu-se pela re-edição das *Aves*. Contudo, a casa editora seria atropelada pelas mudanças na economia, o que adiaria a edição do livro, conforme carta de 8 de novembro de 1923:

29 Correspondência a Antônio Sales, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa (Col. AS / Cp 139 – fl. 21).

30 O trecho da carta de Manuel Bergströn Lourenço Filho (1897-1970), de julho de 1922, a que se refere Lobato, é o seguinte: "Se tivesse tempo, mandava-lhe algumas notas interessantes sobre assuntos daqui, inclusive a *Padaria Espiritual*, de que ainda encontrei 2 representantes vivos: o Rodolfo Teófilo e o Antônio Sales. Este último tem um romance – *Aves de arribação*, que você deve editar. A 1ª edição foi limitadíssima, sem reclame, sem nada. Uma edição sua fará o livro conhecido como merece, porque é admirável. O Sales está agora no Rio; ele não me pediu nada, mesmo porque só terminei a leitura do livro há alguns dias. Acredite, porém, *Aves de arribação* é dos melhores romances nacionais e que você terá lucros certos com a edição" (Fundo Monteiro Lobato – CEDAE – IEL/UNICAMP, MLb 3.2.00284cx6).

31 Correspondência a Antônio Sales, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa (Col. AS / Cp 139 – fl. 22).

Recebi tua última, sobre o Catunda, que já esteve cá e já se foi para o Rio. Simpatizei-me muito com ele e gostei muito do romance que trouxe, mais um belo panorama da região mártir. Infelizmente nada combinei com ele, porque a situação nossa de câmbio a 4 encarece de tal maneira o papel e a impressão que só é possível editar ou coisas pequenas ou livros de consumo forçado. E o romance dele dá 400 pgs! É também essa a razão, meu caro Sales, de não termos ainda feito as *Aves* e *Os Brilhantes* do Teófilo.[32] Pegue na pena e faça a conta de quanto fica um exemplar de 400 pgs. com papel a 2800 o quilo. Seria preciso aumentar o preço do livro, o que o público não admite. É uma situação estúpida, e inédita, porque jamais nosso câmbio achatou-se tanto como agora. Quando comecei a editar obtinha papel a 1300 e o preço por pg., para milheiro, era de 5 a 6$000. Agora está em 12! e como o câmbio continua a afrouxar é possível que o papel se transforme em matéria tão cara que só será possível imprimir nele notas do tesouro.[33]

Mas Lobato não conseguiria realizar seu intento. Pareciam proféticas as palavras escritas a Sales em 30 de novembro de 1918:

Como é difícil encontrar os verdadeiros amigos da *Revista*! Como se erra na apreciação dos homens! Quanta trapaça! Quanto calote! Não obstante a ideia caminha, e hoje uma, amanhã outra, vou congregando em torno da *Revista* todas as boas vontades em que ela se alicerçará. Quixotada? Que importa! As mais belas coisas do mundo têm saído de D. Quixote.[34]

Como bem sintetiza Tania de Luca,

uma conjuntura desfavorável, marcada pela Revolução de 1924, que impôs três meses de inatividade à empresa; pela política deflacionária de Bernardes, com a retração do crédito bancário; pela seca prolongada do ano seguinte, que cortou drasticamente o fornecimento de energia elétrica; acabou por arrastá-lo, em agosto de 1925, à falência.[35]

32 Trata-se do romance *Os Brilhantes* de Rodolfo Teófilo (1853-1932), publicado pela primeira vez em 1895.

33 Correspondência a Antônio Sales, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa (Col. AS / Cp 139 – fl. 26).

34 Ibidem, (Col. AS / Cp 139 – fl. 3-4-5-6).

35 LUCA, Tania Regina de. Op. cit., p. 76.

Era o fim da quixotada. Mas não o fim do projeto editorial de Lobato: logo em seguida nasceria a Companhia Editora Nacional e, com ela, finalmente, as *Aves de arribação* levantariam voo, em 1929, levando a obra do *Padeiro-mor* aos olhos de todo o Brasil.

Emerson Tin é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Leciona nas Faculdades de Campinas – FACAMP. Publicações: *A arte de escrever cartas* [Editora da UNICAMP, 2005] e *Quando o carteiro chegou... Cartões-postais a Purezinha*, em colaboração com Marisa Lajolo [Editora Moderna, 2006].

Os intermúndios literários de Monteiro Lobato e Godofredo Rangel em *A Barca de Gleyre*

Ana Luiza Reis Bedê

Resumo As cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, inseridas em *A Barca de Gleyre,* constituem uma biografia intelectual do autor de *Urupês*. Podem também ser lidas como espaço privilegiado de criação, pois trazem reflexões estéticas e críticas sobre obras nacionais e estrangeiras. **Palavras-chave** Monteiro Lobato; Godofredo Rangel; *A Barca de Gleyre.*

Abstract *The letters from Monteiro Lobato to Godofredo Rangel, inserted in* A Barca de Gleyre, *constitute an intellectual biography of the author of* Urupês. *They may also be read as a privileged space of creation, since they bring about esthetic reflections and critics on Brazilian and foreign books.* ***Keywords*** *Monteiro Lobato; Godofredo Rangel;* A Barca de Gleyre.

Só de você espero ocasionalmente algum lubrificante. Literariamente, vivo pendurado em você, como quem caiu num abismo e se agarrou a uma raiz. Se você me larga, vou ao fundo.

[Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, 27/09/1910]

A *Barca de Gleyre* reúne as cartas de Monteiro Lobato endereçadas a Godofredo Rangel entre 1903 e 1948. Se Lobato dispensa apresentação, seu correspondente é hoje pouco conhecido. José Godofredo de Moura Rangel nasceu em 21 de novembro de 1884 em Três Corações (MG) e faleceu em Belo Horizonte em 1951. Cursou Direito em São Paulo na Faculdade do Largo São Francisco. Durante sua estada na capital paulista, alugou uma casa na rua 21 de Abril, no Belenzinho. Como de sua sacada descortinava-se uma bela vista, o poeta Ricardo Gonçalves comparou-a à torre de uma mesquita; daí o nome "Minarete", o ponto de encontro de Monteiro Lobato, Godofredo Rangel, Ricardo Gonçalves, Cândido Negreiros, Raul de Freitas, Tito Lívio Brasil, Lino Moreira e José Antônio Nogueira. Esse grupo autodenominava-se "Cenáculo". Reunia-se no "Minarete" ou no café Guarany, no Largo do Rosário, para discutir filosofia e literatura. Rangel publicou os romances *Os bem casados* (1910), *Falange gloriosa* (1917), *Vida ociosa* (1921), além das coletâneas de contos *Andorinhas* (1921) e *Os humildes* (1944).

Em 9 de dezembro de 1903, o estudante de Direito Monteiro Lobato escreve ao amigo Godofredo Rangel: "Sigo logo para a fazenda e quero de lá corresponder-me contigo longa e minuciosamente, em cartas intermináveis – mas é coisa que só farei se me convencer de que queres realmente semelhante coisa".[1]

Assim, por iniciativa de Lobato, inicia-se com ares de projeto essa longa palestra epistolar. Logo nessa primeira carta, o signatário cobra de seu correspondente a mesma vontade de manter um vínculo. O futuro escritor paulista queria continuar,

1 Utilizamos a edição: LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. 2 tomos. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1956 (*Obras completas de Monteiro Lobato*, v. 11 e v. 12). A *Barca de Gleyre* contempla um conjunto de 339 cartas de Lobato, enviadas de São Paulo, Areias, Taubaté, da fazenda Buquira, Caçapava, Santos, Rio de Janeiro e Nova Iorque; não foram localizadas até a presente data as missivas assinadas por Rangel.

à distância, a rica troca intelectual que desfrutou com Rangel entre 1900 e 1903, ano em que este terminara seu curso na Faculdade do Largo São Francisco e, enquanto aguardava uma nomeação para juiz, lecionava português no interior de Minas.

A partir de então, por mais de quarenta anos, a correspondência versará sobre os mais diversos assuntos, desde ambições profissionais de ambos até questões políticas e problemas socioeconômicos do interior paulista. A incansável campanha de Lobato pela exploração do ferro e do petróleo e sua prisão, em 1941, pelo Estado Novo, são relatadas ao companheiro. Notícias dos amigos dos bons tempos de estudante vinham à tona com a natural franqueza que essa conversa secreta permitia. Assuntos domésticos e problemas afetivos recheiam as missivas.

O tema principal, porém, e razão mesma da correspondência, é a literatura. Os correspondentes questionam o real valor dos textos que produziam, expõem as dúvidas, trocam impressões. Lobato e Rangel sugerem leituras, emprestando livros um ao outro. Há um incentivo mútuo para escrever, sempre com compromisso de apontar as falhas. De fato, se essa correspondência vingou, foi graças à paixão, da parte de ambos, pela literatura, e ao desejo, ou melhor, projeto acalentado durante anos e, por fim, levado a cabo, apesar do halo pessimista que envolve a obra: tornarem-se, um dia, escritores.

Quando, em 1916, Rangel sugere levar a público a correspondência, Lobato, a princípio, descarta a hipótese, em carta de 17 de março: "O que essas minhas cartas pedem é fósforo. Toca-lhes fogo e pronto. Quanta pretensão lá dentro". O escritor mineiro, convencido da qualidade das cartas, insiste no assunto e, em 29 de outubro, recebe a resposta agora trazendo o interesse do amigo pela documentação: "Chegas a insistir na absurda ideia da publicação! Estou curioso de relê-las e verificar que enxertos são esses tão do teu agrado."

As cartas do ano de 1916 revelam como a ideia de publicar começa a tomar corpo, mas somente em 1943 Rangel acaba por convencer o amigo, que, em 27 de outubro desse ano, reconhece que o conjunto das missivas assumiria o *status* de "obra":

> Já tenho todas as cartas passadas a máquina e estou a lê-las de cabo a rabo. Noto muita unidade. Verdadeiras memórias dum novo gênero – escritas a intervalos e sem nem por sombras a menor ideia de que um dia fossem publicadas. Que pedantismo o meu no começo! Topete incrível. Emília pura [...].

Nesse mesmo ano, Edgard Cavalheiro recebe das mãos do próprio autor o valioso conjunto das cartas e responsabiliza-se por sua edição em 1944.

Por sugestão de Monteiro Lobato, o livro tem o nome inspirado em tela de Charles Gleyre, pintor de origem suíça (1808-1874), que reproduz um barco partindo do cais, sendo observado por um velho ao lado de uma lira. Na missiva de 15 de novembro de 1904, Lobato compara o destino dos dois ao da melancólica personagem do quadro: "O teu artigo me evocou a barca do velho. Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora?".

Formação da consciência artística Nas páginas de *A Barca de Gleyre*, podemos rastrear concepções artísticas e a busca de Lobato por um estilo. Testemunhamos a angústia de sua incessante procura de uma feição que fugisse às regras impostas por tendências estéticas conhecidas.

Quanto às obras lidas e que estão na base de suas reflexões, podemos dizer que sua curiosidade ia dos clássicos da literatura universal às produções brasileiras. Acompanhava atento o que se passava na França, conforme era comum, então, entre os letrados. Contudo, procurava enriquecer-se com tais leituras e não se dobrar em humilde veneração.

A concepção de arte em Monteiro Lobato delineia-se ao longo de quase toda a correspondência. A missiva de 15 de novembro de 1904 constitui verdadeiro programa estético:

> Estamos moços e dentro da barca. Vamos partir. O que é a nossa lira? Um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio: a lira eólia do nosso senso estético. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E tem você de rangelizar a tua lira, e o Edgard tem que edgardizar a dele, e eu de lobatizar a minha. Inconfundibiliza-las. Nada de imitar seja lá quem for, Eça ou Ésquilo. Ser um Eça II ou um Ésquilo III, ou um sub-Eça, um sub-Ésquilo, sujeiras! Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.

Lobato procura um rumo para construir sua obra, mas quer evitar sendas trilhadas. Via a produção literária do Brasil com pessimismo, pois julgava que os escritores da literatura dita oficial conformavam-se ainda em "seguir", bem comportados, as estéticas vigentes na Europa. Lobato coloca-se na contramão da moda, seja dos naturalistas tardios, seja dos parnasianos. Essa aversão às ideias importadas explicaria, em parte, a sua não-adesão à Semana de 22.

Ainda nessa missiva, acrescenta:

> Há no mundo o ódio à exceção – e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção e defendê-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa. Se a tomarmos como programa, é possível que um dia apanhemos a borboleta de asas de fogo – e não tem a mínima importância que nos queime as mãos e a nossa volta seja como a do velho de Gleyre.

O compromisso assumido em *lobatizar* constitui ideia fixa do autor de *Urupês*. Essa preocupação em "inconfundibilizar" o estilo estendia-se a Rangel. Lobato com frequência adverte o amigo sobre a admiração que este nutria por Gustave Flaubert e Eça de Queirós. Era necessário desvencilhar-se dessas influências (ao menos da forma como Rangel submetia-se a elas), pois denunciavam falta de confiança em si mesmo. Lobato irritava-se tanto com a pouca ambição monetária do autor de *Vida ociosa* quanto com a sua modéstia. Em carta de 7 de julho de 1907, ao comentar uma personagem criada por Rangel, alerta: "Que importa o meu parecer? Que importa o parecer de alguém? Quem tem talento e arte impõe-nos ao mundo – não pede licenças".

A importância atribuída à sinceridade nas opiniões emitidas vislumbra-se em vários momentos da correspondência. Para que ambos crescessem como artistas, precisariam comprometer-se a dizer tudo o que pensavam ao outro. Não havia espaço para circunlóquios ou eufemismos. Esse acordo tácito era um dos aspectos que contribuíam para a formação do senso estético. Lobato acreditava também que este ia aperfeiçoando-se involuntariamente através de um tipo de "sedimentação geológica", construída através de sucessivas leituras, e, a partir destas, cada um formava sua própria visão do mundo. Em carta de 10 de janeiro de 1904, afirma:

> Tua carta é um atestado de tua doença: literatura errada. Julgas que para ser um homem de letras vitorioso faz-se mister uma obsessão constante, uma consciente martelação na mesma ideia – e a mim a coisa me parece diferente. Tenho que o bom é que as aquisições sejam inconscientes, num processo de sedimentação geológica. Qualquer coisa que cresça por si, como as árvores, apenas arrastada por aquilo que Aristóteles chamava enteléquia – e que em você é o rangelismo e em mim é o lobatismo.

Além da "enteléquia", da filosofia aristotélica que implicava a realização de uma potencialidade natural, Lobato absorve de Nietzsche a ideia de "sedimentação geológica". Inspirou-se em Nietzsche, cuja obra causou grande impacto no meio literário em todo o mundo no começo do século XX. No Brasil, *Assim falou Zaratustra* teve uma recepção ruidosa, como nos explica Brito Broca,[2] e era citação obrigatória. Em Monteiro Lobato, as premissas do autor de *Assim falou Zaratustra* proporcionaram o *topete filosófico* do qual extraiu as bases de sua poética. Em 1904, indica um projeto literário a Rangel:

> [...] só conheço um que te sirva: rangelizar-te sempre e cada vez mais. Escreve em tua porta isto da *Gaya Scienza* de Nietzsche: *vademecum-vadetecum. Mon allure et mon langage t'attirent, tu viens sur mes pas, tu veux me suivre? Suis-toi même fidèlement.*

As ideias do filósofo alemão representaram para Lobato o "pólen". Fascinava-o tudo que despertava o homem para sua própria descoberta. Trata-se de uma teoria que aposta na força do indivíduo e vai ao encontro da aversão de Lobato ao "toda gente" e à "vulgaridade".

Percebe-se, ao longo de suas missivas, que a autoconfiança de Monteiro Lobato, sua crença no próprio talento, na própria inteligência, bem como sua coragem de sustentar as próprias opiniões em qualquer circunstância e a despeito de qualquer moda revelam a sua faceta "nietzschiana" e situam-no como o verdadeiro ponta-de-lança dos anos de 1910.

2 BROCA, Brito. *Vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 189.

Espaço de experimentação Maurice Blanchot comenta as duas formas segundo as quais os críticos costumam analisar as cartas de um escritor. Há uma tentativa de confirmar o discurso do autor tanto do ponto de vista biográfico quanto do ponto de vista estético; nesse segundo caso, a correspondência serviria para explicar a obra fictícia. Embora sejam abordagens pertinentes, o texto é convocado somente pelo valor informativo.[3]

Na verdade, nem sempre as cartas de escritores interessam ao pesquisador de literatura. Isso se explica quando as missivas enfocam sobretudo assuntos do cotidiano, com uma linguagem essencialmente referencial, despojada de interesse estético. Afinal, a função precípua da carta consiste em estabelecer um elo de comunicação. Paralelamente, cartas escritas por pessoas comuns podem muitas vezes apresentar um grau de "literariedade", para empregar uma expressão dos formalistas russos, que lhes confere valor artístico.

No caso de Lobato, sua correspondência com Lima Barreto decepciona o pesquisador, porque, com exceção de poucos comentários sobre a obra de ambos ou de terceiros, as cartas tratam, na maior parte das vezes, de questões comerciais. Lobato, além de convidar Lima Barreto a colaborar na *Revista do Brasil*, editou o romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* em 1919.

Em *A Barca de Gleyre*, ao contrário, a carta representa mais do que veículo de comunicação e de discussões críticas. A missiva oferece a Lobato a liberdade de criar novos vocábulos e desrespeitar as regras gramaticais; afinal, como afirmou em carta de 7 de novembro de 1904: "Língua de cartas é língua em mangas de camisa e pé no chão como a falada". Dono de uma inteligência ágil e penetrante, fazia saborosos jogos de palavras e criava neologismos tanto a partir de nomes comuns quanto de próprios. Por exemplo: *maupassanadas*; *maupassanescos*; *tartarinescos* (relativo a *Tartarin de Tarascon*); *flaubertite*; *ecite* (relativo a Eça de Queirós); *zolaiamos*; *zefernandear* (Zé Fernandes era o diretor da escola onde Rangel lecionou português); *rangelizar*, *edgardizar*, fala em estilo *assimfalouzaratustra*.

Quanto aos neologismos formados de nomes comuns e de verbos, lemos: *desempoeiramento; trombeteamento; andejismo*; *telecaceteando*; *cenaculoides*; *achavascadamente*; *literatizo*; *magisterdixismo*; *luademelar*; *atitudismo*; *antitudista*; etc....

3 Apud GRASSI Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod, 1998, p. 161.

Vale aqui abrir um pequeno parêntese para assinalar um ponto comum com Mme. de Sévigné (a autora é citada *en passant* em carta de 11 de fevereiro de 1926) que, com sua linguagem natural e espirituosa, inventava palavras ou as transformava. Criou neologismos inspirados em nomes próprios como "*rabutiner*", referência às conversas com o primo e também escritor Bussy-Rabutin; "*lavardiner*" significava *bavarder* com Mme. de Lavardin. Mme. de Sévigné nutria um incondicional prazer pelo escrever e não se furtava a fazer jogos de palavras: "*Il ne tient pas à moi que je ne voie Mme. de Valavoire. Il est vrai qu' il n' est pas besoin de me dire: 'Va la voir*'".[4]

Apontamos esse detalhe comum entre as cartas da célebre missivista do século XVII francês e de nosso autor para salientar a relevância da correspondência como espaço de experimentação.[5] Este aspecto relativo ao poder criador e de violação das normas já justificaria um estudo sobre as missivas de Lobato a Rangel.

Em sua obra de ficção, tais recursos são empregados de forma mais econômica. A linguagem original e criativa das cartas de Lobato contribui, assim, para cedermos a elas o direito de cidadania nos estudos literários. A correspondência do autor de *Negrinha* representa mais que um interessante conjunto de dados biográficos e históricos, sendo, na verdade, um manancial expressivo do ponto de vista temático (sugestões) e formal (experimentos linguísticos).

Lobato vislumbra as possibilidades literárias da carta, ao se dirigir a Rangel em 30 de setembro de 1915:

> Já notaste como é mais vivo o estilo das cartas, do que o de tudo quanto visa aparecer em livro ou jornal? Acho maravilhoso o *prime saut* das cartas. Eu queria ver em todos os teus livros o *elance primesautier* da última carta que me mandaste. A caraça do público, a "feição" do jornal, os moldes do editor, sempre antepostos aos nossos olhos quando "escrevemos para imprimir", acanham-nos a expressão, destroem-nos a alerteza do *élan*. Eu, por mim, só lia cartas e memórias como as do Casanova.

4 Ibidem, p. 76.

5 Sobre o prazer da escrita e o humor em Madame Sévigné, v. AMARAL, Glória Carneiro do. "Sévigné em ação: sévignações". In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). In: *Prezado senhor, Prezada senhora: estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 19-33.

A expressão *primesautier*, grifada por Lobato, significa "qui se détermine, agit, parle spontanément" (*Petit Robert*) e foi empregada mais de uma vez nas cartas, a fim de indicar a ausência de artifícios por parte de algum autor. Por que não empregaria simplesmente o nosso "espontâneo"? Talvez pela sonoridade do vocábulo francês que evocaria a ideia de movimento, criatividade. O vocábulo "elance", mais um neologismo criado por Lobato, é formado a partir do verbo "élancer" que significa "se lancer en avant impétueusement" (*Petit Robert*) e implica uma intuição, uma espécie de *insight* dificilmente explicável por ser inato ao escritor.

Espaço da crítica Na correspondência enviada a Godofredo Rangel, encontramos também o Lobato crítico informal de literatura. Embora tenha deixado inúmeros prefácios, não podemos falar em crítica de forma sistemática; as páginas de *A Barca de Gleyre*, porém, atestam sua acuidade nessa área.

Mesmo numa leitura superficial, percebemos como o futuro editor julga as obras a partir de critérios precisos. Diante de um texto novo, Lobato colocava em relevo o tipo de linguagem (preciosa, científica, coloquial), a capacidade de concisão do autor, o poder de sugestão das palavras e a sonoridade das frases. Opinar sobre uma obra significava reconhecer-lhe aspectos linguísticos específicos que nos remetam à filiação estética do autor (embora para ele não fosse o primordial), às suas convicções filosóficas, aos seus preconceitos, enfim, ao que de forma genérica costumamos chamar de "visão de mundo". Se a arte não admitia uma definição, a crítica, por outro lado, necessitava de um método e jamais poderia confundir-se com uma atitude tão-só subjetiva.

Edgar Cavalheiro assinala que Lobato, aos 21 anos, analisou *A todo transe*, romance inexpressivo de Emanuel Guimarães, num artigo pontual e seguro. O jovem crítico salientou o conceito de vida e a questão da nacionalidade veiculados na obra, além de fazer um paralelo entre o estilo de Guimarães e o de outros romancistas.[6] Cavalheiro compara o texto do jovem crítico ao de José Veríssimo sobre o mesmo assunto.[7]

6 Cf. LOBATO, Monteiro. *Literatura do Minarete*. São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 109-13.

7 Trata-se do artigo "Um romance da vida pública brasileira", de José Veríssimo, publicado no vol. V dos *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977, p. 55-62.

Os companheiros do "Cenáculo" conheciam a vocação de Lobato para a crítica, não era por acaso que o chamavam de *magister dixit*. Godofredo Rangel não se furtava a solicitar a opinião do amigo. Em 2 de junho de 1904, Lobato responde em tom irreverente:

> Que crueldade a tua, Rangel, com essa mania de explorar o meu magisterdixismo! Queres agora que eu diga de Byron... Que diga o que penso... Byron era como nós, Rangel, mais bonito, aristocrata, com muito dinheiro e coxo.

O futuro criador de Jeca Tatu se insurgia contra a artificialidade da linguagem dos jornais, chegava a calcular a porcentagem do emprego de adjetivos e comparava com as páginas de Camilo Castelo Branco e Euclides da Cunha. Antecipa, assim, em muitos anos, uma das aspirações dos modernistas, que era a valorização do substantivo. Nos grandes escritores o adjetivo é escasso; como exemplo, cita em carta de 19 de agosto de 1905:

> Shakespeare, quando quer pintar um cenário (um maravilhoso cenário shakespiriano!), diz, seco: "Uma rua". O Macuco diria: "Uma rua estreita, clara, poeirenta, movimentada, etc.". O Macuco espalhou mais adjetivos pelo Belenzinho do que gonococus – e nunca houve uma espingarda que o abatesse!

A curiosidade literária de Lobato, já percebemos, estendia-se também ao teatro, às memórias, às crônicas e às correspondências. Graças à influência de Ricardo Gonçalves, seu grande amigo e uma das pessoas a quem Lobato dedica *A Barca de Gleyre*, passou a gostar também de poesia.

Conhecia bem Camões, lera Vicente de Carvalho, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, a quem fazia sérias restrições. Em 08 de julho de 1917, conta a Rangel sua descoberta, no campo da poesia:

> Mas vem surgindo um Guilherme de Almeida, cujo *Nós* revela muita coisa. Parece-me poeta de verdade – não apenas um burilador de versos como o F., ou parnasiano de miolo mole, essas venerandas relíquias do passado, Alberto, etc. E Bilac, que era a salvação, deu agora para rimar filosofia alheia e fazer patriotismo fardado. Alberto está um perfeito *vieux beau*.

Laboratório da criação Hoje, qualquer estudo sobre o intelectual ou o escritor Monteiro Lobato requer uma assídua visita à sua correspondência com Godofredo Rangel. Trata-se de uma via de acesso à sua obra, pois, nas missivas, conhecemos a gênese dos contos "Os faroleiros", "A vingança da peroba", "Bocatorta", "Colcha de retalhos", "O engraçado arrependido", "Pollice Verso", "O matapau", "O estigma", "O comprador de fazendas". Nessas cartas descobrimos o que motivou Lobato a criar a personagem Jeca Tatu, o "piolho da terra", imortalizado no artigo "Velha praga". Além disso, as cartas historiam vários livros idealizados por Lobato, alguns em parceria com seu correspondente.

Há inúmeras referências à sua curta mas fecunda "carreira" de crítico de artes plásticas, à passagem pelos diários interioranos *Minarete*, *O Combatente*, *O Taubateano*, *O Povo* (de Caçapava), *Jornal de Taubaté*, pelos conhecidos *Correio Paulistano*, *Gazeta de Notícias*, *O Estado de S. Paulo* e *A Tribuna de Santos*, além da colaboração em *Fon-Fon*, *A Cigarra*, *Vida Moderna* e *O Pirralho*.

Nas missivas, podemos igualmente acompanhar o nascimento da *Revista do Brasil* em 1916 e as circunstâncias em que Monteiro Lobato assumiu sua direção em maio de 1918, assim como a criação da Empresa Editora "Revista do Brasil". Ficamos conhecendo como foi a sua recepção no mercado argentino em 1919, os progressos da empresa e posterior falência, em 1925.

Ana Luiza Reis Bedê é doutora em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo e autora de *Monteiro Lobato e a presença francesa em* A barca de Gleyre [Annablume/ Fapesp, 2007].

Mário de Andrade e Monteiro Lobato: um diálogo modernista em três tempos

Marisa Lajolo

Resumo Através de correspondência trocada entre Monteiro Lobato (1882-1948) e Mário de Andrade (1893-1945), o artigo discute diferentes aspectos da cena literária brasileira da primeira metade do século XX. **Palavras-chave** Epistolografia; Modernismo; Mário de Andrade; Monteiro Lobato; Manuel Bandeira.

Abstract *Through letters exchanged between Monteiro Lobato (1882-1948) and Mário de Andrade (1893-1945) the article discusses different features of the Brazilian literary scene in the first half of the 20th century.* ***Keywords*** *Epistolography; Modernism; Mário de Andrade; Monteiro Lobato; Manuel Bandeira.*

> *Mário é um grande crítico. Mário é notabilíssimo. Mário, pelo seu talento sem par [...], tem direito a tudo, até de meter o pau [...] em mim.*
>
> Monteiro Lobato (1939)[1]

> *Nada me impede que eu guarde do sr. Monteiro Lobato uma ternura imensa. Soube ser superior aos meus despeitos e me deu o* "Prefácio interessantíssimo".
>
> Mário de Andrade (1940)[2]

1. No jornal *O Estado de S. Paulo* de 20 de dezembro de 1917, Monteiro Lobato – então com 35 anos de idade – publicou matéria sobre a exposição de uma jovem pintora, recém-chegada da Alemanha: Anita Malfatti. Com o título *Paranoia ou mistificação?*, o artigo fez história: a história que todos conhecemos registrada hoje em livros e *sites* de literatura, onde Monteiro Lobato figura como conservador empedernido, insensível à vanguarda.[3]

1 NUNES, Cassiano (Org.). *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM propaganda/Record, 1986.

2 *Diário de Notícias*, 26.05.1940. In: ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Edusp/ Hucitec, 1993, p. 197-8.

3 Na mais recentemente (re)lançada história panorâmica da literatura brasileira, a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (Rio de Janeiro: Nova Aguilar/ Lacerda Editores/ Academia Brasileira de Letras, 2004, 2ª ed. revista e ampliada), o autor de *Urupês* é apresentado como "[...] inimigo dos 'ismos', no qual (sic) fareja o decadentismo burguês, romântico a seu modo em seu programático antirromantismo, na defesa da boa causa, quando em 1922 estoura em São Paulo a revolução modernista (que, no entanto, muito lhe deve, ainda que apenas no plano da destruição) está entre os opositores: em nome do bom senso e do bom gosto burguês" (p. 397). *Sites* de literatura, voltados para estudantes do ensino fundamental e médio, reproduzem o mesmo juízo crítico: "Lobato fora, desde o início de sua carreira, um pré-modernista. Irritado com os padrões oficiais de educação e cultura, desvinculou-se das normas padronizadas da literatura, criando um estilo livre, avançado, valorizando a cultura nacional e discutindo temas voltados internamente para os problemas brasileiros. Ao contrário do que se imagina, Monteiro Lobato não foi à exposição de Anita Malfatti. Não viu nada e não gostou do que não viu. Mas, em artigo virulento, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, depois de criticar as extravagâncias de 'Picasso & Cia', o escritor assestou as baterias contra Anita, esperando que as balas ricocheteassem, atingindo seu alvo principal, que eram os modernistas, companheiros da pintora". http://www.pitoresco.com.br/brasil/anita/anita.htm (consulta em 26.02.2007). Ou então: "[...] o próprio Lobato assumiu uma postura antimoderna ao criticar, com o artigo 'Paranoia ou mistificação?', a exposição de Anita Malfatti, realizada em 1917. Além disso, Lobato fez questão de não participar da Semana de Arte

Com efeito, nesse artigo, o criador do Jeca assume sem rebuços o desacordo – que manterá por toda a vida – com algumas vertentes do que vai ser considerado *o modernismo*:

> [...] Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.[4]

O artigo tornou-se famoso, sacramentado pela história literária como ponto de partida dos desentendimentos entre Monteiro Lobato e o grupo de jovens artistas e intelectuais que, cinco anos depois, em 1922, protagonizariam a paulistana Semana de Arte Moderna. Com *Paranoia ou mistificação?*, Monteiro Lobato entrou na contramão de uma vanguarda ruidosa, que tinha a seu dispor um bom poder de fogo. Ligados a uma vertente esclarecida da burguesia paulista, os protagonistas da célebre Semana desfrutam de capital simbólico crescente, que lhes rende juros consideráveis. E por longos anos seu projeto estético será identificado pela crítica e pela história literária como o projeto paradigmático do Modernista brasileiro.

Monteiro Lobato, no entanto, ao publicar o artigo sobre Anita Malfatti num jornal com o prestígio de *O Estado de S. Paulo* também se revela detentor de um cacife bastante razoável para a "cidade das letras" brasileira[5] do ano de 1917.

Vem daí, talvez, o caráter emblemático do artigo e da discussão que ele gerou, tendo-se construído sobre o *affair* um capítulo importante da história da literatura brasileira. Hoje, quase um século depois do bate-boca, estando já o Modernismo corroído pelos *pós* e outros tantos *ismos* que se lhe seguiram, talvez seja tempo de observar que divergências de pressupostos estéticos e diferentes credos artísticos

Moderna de 1922". http://www.mundocultural.com.br/index.asp?url=http://www.mundocultural.com.br/literatura1/pre-modernismo/lobato.htm (consulta em 26.02.2007).

4 Apud BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro* (I) Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2ª. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p.52-6.

5 RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

não impediram que alguns dos protagonistas da polêmica continuassem a se relacionar, esbarrando-se volta e meia pelas esquinas da cidade letrada.

É de alguns desses *esbarrões* que trata este texto.

Se em 1917 as obras da exposição de Malfatti foram consideradas pelo *crítico* Monteiro Lobato como fruto de "sugestão estrábica de escolas rebeldes [...] frutos de fim de estação bichados no nascedouro",[6] é a esta mesma artista que, em 1922, o *editor* Lobato encomenda capa para *Os condenados* e *O homem e a morte* – livros, respectivamente, de Oswald de Andrade e de Menotti Del Picchia. As duas obras foram lançadas no mesmo ano da ruidosa Semana de Arte Moderna de São Paulo, pela Monteiro Lobato & Cia, editora de propriedade de Monteiro Lobato.

O episódio merece atenção e sugere re-exame da hipótese – corrente na história literária oficial – de uma ruptura radical entre Monteiro Lobato e os modernistas. Da perspectiva da história da pintura e das exposições paulistanas tal re-exame foi levado a cabo de forma convincente e competente pelo excelente *Um Jeca nos vernissages paulistas*, de Tadeu Chiarelli[7].

Aos tópicos que fundamentam a discussão proposta por ele para as artes visuais, pode-se talvez apenas acrescentar uma outra e minúscula observação: para desqualificar a linguagem pictórica de Malfatti, Monteiro Lobato acaba valorizando a linguagem da caricatura, denominando-a *arte: arte caricatural.* Seu fascínio e respeito por esta linguagem já se manifestara em artigo escrito para a *Revista do Brasil* em 1918. Em 1932, em seu livro *América*, Lobato não apenas menciona com admiração a presença da caricatura na imprensa norte-americana como reproduz caricaturas em seu livro, o que sugere que se preocupou em recortá-las, guardá-las e trazê-las de Nova Iorque.

Mas, de qualquer forma, ao *ler* na exposição de Malfatti uma transposição desta linguagem caricatural para outro código, ele lê, igualmente, como efeito de sentido desta transposição *desnortear* e *aparvalhar* o espectador. Com tais leituras, Monteiro Lobato passa recibo do efeito da obra de arte moderna conseguido pela exposição da jovem artista. *Desnorteio* e *aparvalhamento* dos espectadores cumprem o desiderato modernista tão bem expresso por Manuel Bandeira em "Nova Poética", poema datado de maio de 1949.

6 Ibidem, p. 52.

7 CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages paulistas*. São Paulo: Edusp, 1995.

[...]
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e
[na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça
[com uma nódoa de lama:
É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.[...][8]

2. É, então, cheio de arroubos o encontro, em 1917, entre Monteiro Lobato e os futuros modernistas.[9] Mas a relação prossegue e alguns de seus lances podem cartografar um sistema literário[10] bem mais complexo do que uma oposição binária de dois campos em que se confrontam – de um lado – modernistas e – de outro – pré-modernistas. Talvez seja hora de multiplicar categorias e falar de *modernismos* e *modernistas. Em todas as frações*, como disse Manuel Bandeira das virgens do carnaval carioca.

A multiplicação de categorias exige um cenário mais amplo.

Enquanto sistema, a literatura brasileira já estava definitivamente consolidada ao final do século XIX: o surgimento de editoras, de instituições letradas e, sobretudo, o aumento do número de brasileiros alfabetizados capazes de configurar um público leitor dão à literatura o estatuto que cada vez mais ela terá – uma mercadoria à procura de seu mercado.

É na alteração de modos e de bases técnicas de produção que se delineiam outros modernismos, outras manifestações de modernidade que podem tirar do grupo

8 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* (*Belo belo*). Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p. 201.

9 O Fundo Monteiro Lobato, do Centro de Documentação Alexandre Eulálio do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, é constituído por documentos do escritor lá depositados pelos herdeiros. O *site* http//:www.unicamp.br/iel/monteirolobato disponibiliza alguns desses documentos bem como a listagem completa deles. Sob o código MLb 3.2.00206 cx4 o CEDAE guarda uma carta de Oswald de Andrade para Monteiro Lobato datada de 12 de janeiro de 1916.

10 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2ª ed. rev. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1º. vol.

paulista reunido em torno à Semana de Arte Moderna de 22 a grife de exclusividade com que o vem distinguindo a história literária canônica – projeto ambicioso que se iniciou contemporaneamente à própria Semana e se realiza por diferentes formações discursivas, de livros didáticos à crítica militante.

Em 1933, Estevão Cruz, em sua *Antologia da língua portuguesa*, puxa a fila. Seu livro (*para uso dos alunos das cinco séries do curso de Português*) transcreve trechos de *Macunaíma* e de *Clã do jabuti*, numa admirável – e rara no discurso didático – atenção à literatura contemporânea sua:

> Não tivemos o propósito quando tratamos o movimento "Modernista" de historiar todos os fatos que o traduzem: apenas nos foi possível apresentar as figuras que se nos apresentam mais representativas [...][11]

Esta escolarização do modernismo paulista apenas onze anos depois da Semana de Arte Moderna, seis depois de *Clã do jabuti* e cinco de *Macunaíma* sugere que a ideia de *movimento* já havia ganhado força, habilitando-se, portanto, o modernismo a constituir matéria de um livro escolar, espaço por definição dos *clássicos*.

Também na crítica militante, o modernismo cedo se consagra como *movimento*.

No dia seguinte ao encerramento da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade, pelas páginas do *Jornal do Commercio*, proclamava que "[...] o movimento não pode mais ser chamado futurista nem paulista. Trata-se de um movimento nacional, violento e triunfante e no qual se empenham reputações formidáveis".[12]

Para o Mário de Andrade de 1939 (em artigo de 1º de outubro em *O Estado de S. Paulo*), embora a literatura paulista tivesse mirrado no *day after* da grande conquista modernista, esta conquista se estabilizara em *movimento*:

> Porque esta me parece a verdade mais estimulante, que convém afirmar. Os paulistas, que deram o primeiro e principal brado de alarme na renovação das artes nacionais,

11 CRUZ, Estevão. *Antologia da língua portuguesa* (para uso dos alunos das cinco séries do curso de Português). Porto Alegre: Editora Livraria do Globo, 1933, p. 14.

12 ANDRADE, Oswald de. Apud BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22*: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000, p. 108.

depois de generalizado o movimento dessa renovação, se concentram outra vez na sua bisonhice, digamos, trabalhadeira.[13]

Coincidem, pois, na apresentação do modernismo paulista como paradigma de renovação da arte nacional tanto o gaúcho autor de manuais escolares, quanto a crítica (paulista) militante.

Neste cenário de um modernismo hegemônico, cartas trocadas entre diferentes remetentes e destinatários podem matizar um pouco uma história cultural monolítica que lê a produção literária das primeiras décadas do século XX ou como marcha triunfal em direção ao modelo de modernismo proposto e praticado nos entornos da Semana de Arte Moderna, ou como decorrência dele.

A primeira destas cartas vem dos Estados Unidos, de onde, em 1930, Monteiro Lobato se dirige a Mário de Andrade:[14]

New York, 6 agosto, 930

Meu caro Mário de Andrade,

Muito há de você de espantar-se com esta, vinda d'além túmulo, dum morto que você matou há três anos atrás. Mas há de tudo na vida, até mortos que escrevem cartas aos matadores.

O que me traz é um livro seu – *Macunaíma*. Tenho cá um editor que deseja conhecê-lo, com palpite que é coisa editável em inglês. Se você está por isso, mande-me um exemplar e se achar que um morto pode representar um vivíssimo, mande também autorização para eu tratar com o homem.

É incrível como dá voltas o mundo! Vou eu ajudar o Mário a publicar-se neste país e ajudar na tradução. Vou sair da cova só para isso. Depois recolherei de novo, porque não existir é a delícia das delícias, meu caro Mário.

Hurry up. Manda logo dois exemplares e depressa.

Do seu matado
M. Lobato
Monteiro Lobato 3505 Broadway, New York City

13 ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Ed. cit., p. 110.

14 A carta faz parte do Fundo Monteiro Lobato, sob o MLb 3.1.00169 CX3.

A carta, modernosamente datilografada, sugere uma cartografia alternativa para a *cidade das letras*.

Em seu primeiro parágrafo, o signatário se apresenta, à semelhança do defunto autor Brás Cubas, como *correspondente póstumo*. As alusões mortuárias (*além túmulo, morto, matou há três anos atrás*) referem-se a um curioso capítulo das relações de Monteiro Lobato com o modernismo paulista. Em 13 de maio de 1926, Mário de Andrade, no jornal carioca *A Manhã*, divulga o artigo "*Post-scriptum* pachola", no qual, com ironia fina e ferina, *mata* Monteiro Lobato, então vivendo no Rio de Janeiro, para onde se mudara na esteira de uma dolorosa falência comercial.[15]

> [...] O telégrafo implacável nos traz a notícia do falecimento de Monteiro Lobato, o conhecido autor de *Urupês*. Uma das fatalidades de que sofre a literatura nacional é essa das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis. Muitos literatos têm desta maneira partido pro esquecimento em plena juventude mal deram com a obra primeiro vislumbre gentil de seu talento e possibilidades futuras.[16]

A ironia começa por inventar uma suposta notícia da morte de Monteiro Lobato e prossegue referindo-se ao escritor como um iniciante que apenas deu "vislumbre gentil de seu talento e possibilidades" futuras. E a ironia cresce ao limitar a bibliografia lobatiana a seu título de estreia quando, na realidade, entre a publicação de *Urupês* (1918) e a publicação do artigo (1926), os títulos lobatianos já haviam vendido mais de cem mil exemplares, como mostra a tabela ao lado:

15 Cf. BIGNOTTO, Cilza C. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato* (1918-1925). Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

16 PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca*: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. São Paulo: Anpocs/EDUSC, 2003, p. 31. Cf. também textos jornalísticos de Mário e Lobato no artigo "Arqueologia de uma polêmica", de Vladimir Sacchetta, em *Cult*, Revista Brasileira de Cultura, São Paulo, nº 57, ano V, maio 2002.

TABELA 1: TIRAGEM E VALOR GLOBAL DAS OBRAS DE MONTEIRO LOBATO EDITADAS ENTRE 1918-1925[17]

OBRA	TIRAGEM	TOTAL BRUTO
Urupês (1ª ed. 1918)	30.000	120.000
Cidades mortas (1ª ed. 1919)	23.000	92.000
Ideias de Jeca Tatu (1ª ed. 1919)	12.000	48.000
Negrinha (1ª ed. 1920)	25.000	100.000
Onda verde (1ª ed. 1921)	12.000	48.000
Problema vital (1ª ed. 1918)	2.000	4.000
TOTAL	104.000	412.000

Em belo e penetrante estudo, Enio Passiani analisa o artigo de Mário de uma perspectiva bourdieusiana, lendo-o, pois, não como documento de uma polêmica estética, porém como peça de artilharia na luta pela hegemonia no campo das letras. Esta abordagem ganha mais sentido se lembrarmos que em 1926 a Semana de Arte Moderna paulista tinha quatro anos e Mário de Andrade trinta e três. E, como bem aponta Passiani, o artigo de Mário de Andrade foi escrito num momento de extrema fragilidade de Lobato: com quarenta e quatro anos, falido e desempregado no Rio de Janeiro, ele era, em 1926, ex-proprietário e ex-editor da ex-poderosa editora paulista Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato.

É na esteira desta falência que Monteiro Lobato é nomeado adido comercial da representação diplomática brasileira nos Estados Unidos e se muda para Nova Iorque, de onde envia a Mário de Andrade a carta anteriormente transcrita.

A carta de Lobato é curta, divertida e objetiva: informa Mário de Andrade do interesse de um editor norte-americano em publicar *Macunaíma*, obra saída no Brasil em 1928, em edição de 800 exemplares financiados pelo autor, que os imprimiu na tipografia de Eugênio Cupolo.[18] A carta anuncia ainda a disponibilidade de Monteiro Lobato para intermediar a transação e inclusive *ajudar na tradução.*

As mal traçadas lobatianas soam generosas.

17 Esta tabela foi construída a partir de dados constantes de carta de Octales Marcondes Ferreira a Monteiro Lobato, de 1941, no Fundo Monteiro Lobato, sob código MLb 3.2.00407 cx9.

18 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* (o herói sem nenhum caráter). Edição crítica de Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

Mas nelas também ressoa um eco malicioso se se imaginar o hipotético prazer que pode ter tido Monteiro Lobato ao fazer um favor a um colega de ofício com quem tivera um esbarrão mal resolvido. A oferta de intermediação para tradução de um livro de Mário e a consequente chance de circulação deste em outro mercado/leitorado se acompanham – digamos, estilisticamente – da retomada do artigo de 26. O anglicismo *hurry up* do parágrafo final repete-se em outras cartas lobatianas escritas nos Estados Unidos e dá um toque cosmopolita ao texto, cosmopolitismo de resto referendado pelo endereço que fecha a carta.

Chegada a seu destino, a carta parece ter gerado desdobramentos muito interessantes, alguns dos quais, por enquanto, podem apenas ser presumidos. A imaginação presume desencontradas reações de Mário a esta oferta de Lobato. *Lobato falava sério? Era possível confiar nele? Deveria acreditar na proposta e aproveitar a chance?*

Parece que Mário discutiu a proposta com a família e com amigos, entre os quais Manuel Bandeira. Carta deste, de agosto de 1930, permite uma reconstrução bastante verossímil da recepção da oferta lobatiana pelo autor de *Macunaíma*:

> Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1930
>
> Mano Mário.
>
> [...]
> Desde saída tive boa impressão do caso Monteiro Lobato. E quando vi o seu irmão botando água na fervura não duvidei mais do meu juízo. Você deve topar com o Lobato, mas... *garantindo-se* mediante contrato em regra. Atenção: não fazer contrato epistolar que o safado foi assim que me roeu a corda. O Lobato já conhece o meio editorial americano onde publicou *O choque das raças*; é funcionário consular; controlará a tradução; tudo vantagens sobre a tal proposta da Margaret Richardson, que de resto não deu mais sinal de vida (aliás, nada prendia você a ela).
> [...]
> Mas falta falar sobre o caso Lobato propriamente. O que ele fez comigo e que creio foi o mesmo que fez com você, não é coisa que impeça reatamento de relações não íntimas como esta, proposta agora, de interesses comerciais envolvendo um serviço

> bem relevante, não só para o Brasil como para a ciência folclórica em geral. Não haverá quebra nenhuma de orgulho em aceitar entendimento com ele. Creio que estou falando com isenção, quer dizer, pondo de parte a torcida alvoroçada do amigo que deseja uma reparação sob forma de sucesso no estrangeiro para o livro que a burrice nacional não levou na merecida conta [...].[19]

A carta de Bandeira transborda de afetividade, a começar pela intimidade do vocativo *mano Mário,* espécie de contracanto ritmado e musical do afetivo *Manu* com que Mário trata o amigo poeta. Bandeira é francamente favorável a que Mário aceite a mediação de Lobato sem deixar, no entanto, de lembrar a ele a necessidade de salvaguardar seus interesses autorais.

Numa ainda tão pouco conhecida história da profissionalização do escritor brasileiro,[20] as considerações de Manuel Bandeira ganham grande importância pelo que sugerem das *formas* de contrato editorial vigentes na época, bem como de algumas das *figurações* que compunham, na imaginação dos que circulavam pela cidade das letras, a identidade de *autor* e *editor*. Monteiro Lobato é *safado* por *ter roído a corda.*

Ainda magoado por Monteiro Lobato não lhe ter publicado um livro – como havia sido acordado entre ambos[21] –, Manuel Bandeira dá instruções detalhadas a Mário sobre como se prevenir para não ser ludibriado como julga ter sido. Aconselha o amigo a *garanti(r)-se mediante contrato em regra*, a *não fazer contrato epistolar* e vê em Monteiro Lobato alguns atributos que podem trabalhar a favor de uma bem-vinda publicação de *Macunaíma* nos Estados Unidos.

Ao discutir o *capital simbólico* de que dispõe Monteiro Lobato para facilitar uma publicação norte-americana de *Macunaíma*, Bandeira menciona a familiaridade de Lobato com o meio editorial norte-americano, alude (equivocadamente, porém num equívoco talvez induzido pelo próprio Lobato) à publicação norte-americana de *O presidente negro* (obra que Monteiro Lobato publicou no Brasil em 1926 e tentou em vão lançar nos Estados Unidos), sugere

19 MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB/Edusp, 2000, p. 459-460.

20 Cf. BIGNOTTO, Cilza C. Op.cit.

21 Catálogo de 1923 da *Monteiro Lobato & Cia* inclui, entre as obras "a sair", um livro de Manuel Bandeira: *Poesias*.

o peso da posição diplomática ocupada por Lobato em Nova Iorque[22] e avalia positivamente um possível *controle* de Monteiro Lobato sobre a tradução do livro de Mário.

Com este último argumento, o poeta de Pasárgada parece depositar uma inesperada confiança em Monteiro Lobato, o que não deixa de ser curioso: como pode o mesmo Monteiro Lobato – que não entendera a pintura modernista de Anita Malfatti e que tinha sido incapaz, como editor, de investir em autores modernistas como o próprio Bandeira e Mário de Andrade – ser visto como *fiador* da qualidade de uma tradução de *Macunaíma* para o inglês?

Mais para frente, a carta discute diferentes tipos de relações que se estabelecem na *cidade das letras*. Ao falar de *relações não íntimas* porque *comerciais*, Manuel Bandeira traça um círculo amplo de sociabilidade no qual valores estéticos *não* contam. Ou não contam *muito*. A menção a *interesses comerciais* nas vizinhanças do que Bandeira diz constituir "um serviço bem relevante, não só para o Brasil como para a ciência folclórica em geral" é sugestiva: argumentar com *patriotismo* para que Mário de Andrade aceite a proposta de Monteiro Lobato dissolve, na atribuída *motivação patriótica*, o que quer que pudesse haver de desabonador nos *interesses comerciais* ou na *vaidade pessoal* envolvidos no projeto de tradução.

Ou seja: para Manuel Bandeira, em agosto de 1930, tratar com Monteiro Lobato não só *não desabonaria* Mário de Andrade, como, ao contrário, representaria um *serviço à Pátria*. Mas as vantagens da proposta têm ainda uma face pessoal: o poeta pernambucano sanciona completamente o *entendimento* de Mário de Andrade com Monteiro Lobato, avaliando que aceitar a intermediação de Monteiro Lobato para a tradução de *Macunaíma* não representaria *quebra de orgulho*, com o que ficamos sabendo que também este sentimento faz parte da argamassa que facilita ou dificulta as relações que se travam na *cidade das letras*.[23]

22 Cf. LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato's New York*. Ensaio aceito para publicação. Revista *Brazil/Brasil*. Brown University/ PUCRS.

23 Em *Literatura e cordialidade*: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, João Cezar de Castro Rocha, ao analisar a polêmica de José de Alencar com Gonçalves de Magalhães a propósito de *A confederação dos Tamoios*, estabelece categorias de leitura para o discurso cultural brasileiro extremamente instigantes, e que também são produtivas para olhar as relações entre Monteiro Lobato e o modernismo paulista.

O mesmo parágrafo contribui com pelo menos mais dois elementos para uma compreensão maior da complexidade dos bastidores do que virá a ser mais tarde a história literária e a fortuna crítica de *Macunaíma.*[24] *Ao considerar* a rapsódia *do herói sem nenhum caráter* peça importante para *a ciência folclórica em geral*, o poeta pernambucano faz uma leitura correta da obra? Talvez não, se o padrão de leitura for o canonizado pela história literária. Também não, se se levarem em conta os esforços de Mário de Andrade para gerenciamento da recepção de sua obra: o autor da rapsódia abandona nota (originalmente prevista para *definir* a obra?) que registraria que "este livro não passa de uma antologia do folclore brasileiro", bem como desistiu da denominação "romance folclórico" que dava nome ao capítulo que, como "amostra da obra", foi publicado no segundo número da *Revista de Antropofagia.*[25]
Pode também causar espécie a reverência que Manuel Bandeira parece alimentar pelo *sucesso no estrangeiro*, considerado por ele uma possível *reparação* para o fracasso de público da obra de Mário de Andrade no Brasil. A posição não soa curiosa num momento em que a tônica nacionalista do modernismo poderia criar expectativas de uma compreensão menos ingênua dos horizontes de expectativas do leitorado brasileiro?
Mas vamos à carta com que Mário de Andrade responde a Monteiro Lobato:

S.Paulo, 31-VIII-1930

Monteiro Lobato,

Recebi sua carta e aqui lhe mando os dois exemplares pedidos de *Macunaíma*. Está claro que uma proposta de tradução pro inglês só pode ser agradável pra um literato do Brasil. E não sou diferente dos outros, apesar de ser uma espécie de edição especial, irredutivelmente fora de mercado. Mas devo lhe confessar que vejo muito dificilmente um *Macunaíma* em inglês, ou outra língua qualquer. Careceria tirar muita coisa, e

24 Cf. RAMOS JR., José de Paula. *A fortuna crítica de* Macunaíma: primeira onda. 1928-1936. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

25 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* (o herói sem nenhum caráter). Ed. cit., p. XVI e XIX.

mais transportar que traduzir. Isso mesmo já falei ao pai de uma senhorita Margaret Richardson que se propôs a traduzir o livro. Talvez você a conheça pois ela aí vive (The Barbizon, 63rd Lexington Ave. New York City) pensando em traduzir obras brasileiras. Nunca mais recebi notícia nem dela nem do pai e creio que ela desistiu. Não competia a mim insistir, tanto mais que as propostas de contrato eram por tal forma angustiosas que me deixavam muito frio. Desse jeito prefiro ficar no Brasil que é mais quentinho. Não tenho ambições de ganhar dinheiro com literatura ou literatice, mas é sempre desagradável a gente se sentir bobizado pelos outros. Caso o editor a que você se refere se confirme em traduzir o livro, você me fará o favor de comunicar a proposta dele. Se ele quiser, que me faça também de bobo, não me importo, porém que trate de salvar as aparências, tão suavizantes e satisfatórias pra quem, como eu, vive sonhando com uma civilização que acabasse de novo com o conceito de dinheiro.

No mais, seu vingado morto-vivo, viva feliz aí no comercinho de Nova York, como e quanto quiser. Porém nada neste mundo me impede de desejar você morrendo de fome nestes brasis, vivendo de expedientes, xingando de canalha e pra baixo o Washington e o Prestes, e dando pro Brasil uns novos *Urupês*.

Cordialmente o
Mário de Andrade Rua Lopes Chaves, 108 S.Paulo[26]

Trata-se de um texto primoroso e, como o de Lobato, datilografado.

Sem adjetivos no vocativo, a carta acusa recebimento da carta de Lobato e comunica o envio dos exemplares de *Macunaíma* solicitados. Nessa abertura, um estilo quase comercial. Este, no entanto, desmancha-se na frase seguinte, que documenta as reações de *um literato do Brasil* – como se define Mário – face a uma proposta de tradução de sua obra para o inglês.

Mário negaceia: ele *é* e *não é* como os outros (escritores). *Interessa-lhe a tradução*, mas duvida da *traduzibilidade* da obra. Aos negaceios seguem-se instigantes e muito atuais reflexões sobre a natureza da tarefa tradutória e informações sobre uma anterior proposta de tradução que ele teria recebido da mesma Margaret Richardson mencionada por Manuel Bandeira. Mas o autor de *Macunaíma* não

26 Carta depositada no "Fundo Monteiro Lobato", sob o código MLb 3.2.00364 cx8.

parece nada entusiasmado com a oferta, considerando as condições *angustiosas*. Mário diz a Lobato que os termos do contrato deixaram-no *muito frio*, revelando-se – com esta observação – atento a questões de direitos autorais e consciente da assimetria que rege as relações escritor/editor,[27] assimetria que talvez seja maior quando um é da América do Sul e outro da do Norte.[28]

Ao declarar seu desinteresse por aspectos econômicos da tradução e talvez da produção de livros (*não tenho ambições de ganhar dinheiro com literatura ou literatice*), Mário fere uma tecla sensível da modernidade: a transformação do autor em fornecedor de uma das matérias-primas envolvidas na produção de um livro, a transformação da cultura em mercadoria e de leitores em consumidores. De novo expressa-se consciência da assimetria da relação editor/editado, na confissão de que *é sempre desagradável a gente se sentir bobizado pelos outros*. Melancolicamente, Mário parece conformar-se em *salvar as aparências* e faz uma ingênua profissão de fé em uma *civilização que acabasse de novo com o conceito de dinheiro*.

O parágrafo final da carta é obra de fino mestre: nele Mário de Andrade retoma, de forma elegantíssima, o artigo em que *matara* Lobato, envelopando, no vocativo afetuoso – *seu vingado morto-vivo* –, a designação que Monteiro Lobato se atribuíra na carta de agosto. Os votos que encerram a carta – em redação informal – parecem diluir, de vez, qualquer crispação na relação intelectual e afetiva de ambos. Mário indiretamente elogia a obra de Lobato (*dando pro Brasil uns novos* Urupês) e aplaude sua atuação como cidadão (*xingando de canalha e pra baixo o Washington e o Prestes*).

Como quatro meses depois da carta – em dezembro de 1930 – um decreto de Getúlio Vargas remove Monteiro Lobato – junto com outros funcionários – do quadro do consulado brasileiro de Nova Iorque e abrevia a estada do escritor naquele país,[29] morre antes de começar a eventual parceria Mário de Andrade/Monteiro Lobato. Mas não morrem com isso as relações entre ambos.[30] Elas voltam

27 Cf. LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil* (São Paulo: Ática, 1996), particularmente o capítulo "O mercado das letras", discussão sobre posições assumidas por Mário face à produção de livros.

28 Cf. LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

29 Cf. linha do tempo rigorosa da biografia de Monteiro Lobato em http://lobato.globo.com/.

30 Em carta de 12 de dezembro de 1930 a Manuel Bandeira, a propósito da (nunca publicada, porém discutida pelo autor com a tradutora) versão norte-americana de *Macunaíma*, Mário de Andrade comenta, agora de forma desconfiada, o papel de Lobato na oferta da tradução de *Macunaíma*.

a expressar-se epistolarmente quase dez anos depois, em outra carta, ainda de Monteiro Lobato, mas para outro destinatário: o escritor paulista Flávio de Campos (1903-1947) que, em 1939, publica o romance *Planalto*,[31] do qual Mário de Andrade se ocupa em 17 de dezembro do mesmo ano no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

O artigo em que Mário de Andrade menciona *Planalto* é um balanço de final de ano, que comenta diversos escritores estreantes, entre os quais Flávio de Campos, cujo livro Mário diz que "exige um comentário cheio de simpatia".[32]

Com tal preâmbulo, o leitor de Mário de Andrade aguarda um julgamento favorável ao livro, e por isso talvez fique perplexo ao ser surpreendido pela avaliação do crítico, para quem o desencanto do autor [de *Planalto*] "dos homens e das ideias é o senão principal de seu livro".[33] A esta observação, que não soa *cheia de simpatia* (como o crítico anunciara que seria sua leitura), seguem-se dez linhas que apontam outros senões do livro, restando apenas uma para os acertos.

Estabelecendo categorias pelas quais distribui os escritores de que se ocupa, Mário de Andrade inscreve Flávio de Campos na dos *definitivos*, categoria com a qual etiqueta autores "que se apresentam com uma firmeza, com uma autoridade um bocado desesperadora", o que aflige o crítico, para quem "muitos deles são excelentes e sabemos que continuarão nos dando obras excelentes. Mas não nos dão esperanças – essa esperança feliz que a gente depõe nos que ninguém sabe onde poderão chegar".[34] Esta crítica tão labiríntica parece ter desagradado ao jovem escritor que, provavelmente, queixou-se de Mário a Lobato, certamente à espera de simpatia e solidariedade.

Solidariedade e simpatia que não vieram.

Em carta ao jovem escritor, Monteiro Lobato defendeu vigorosamente o direito do crítico à sua opinião, elogiando a divergência no que tange a gosto estético:

31 CAMPOS, Flávio de. *Planalto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

32 ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Ed. cit., p. 131.

33 Ibidem, p. 131-2.

34 Ibidem, p. 130.

> Tu és um monstro de orgulho, Flávio. Pois queres atacar ao Mário só porque ele exerceu o seu natural direito de crítica? [...] Se tiras ao crítico a liberdade de criticar, matas a crítica. [...] Mário é um grande crítico. Mário é notabilíssimo. Mário, pelo seu talento sem par no analismo criticista, tem direito a tudo, até de meter o pau em você e em mim. Eu tenho levado pancadinhas dele. Certa feita chegou a publicar o meu necrológio. Matou-me e enterrou-me. Em vez de revidar, conformei-me, e sem mudar minha opinião sobre ele. Ainda esta semana cortei um pedaço de artigo dele sobre a nossa língua, ótimo. Mário é grande. Tem direito até de nos matar à moda dele.[35]

Como o artigo em que Mário de Andrade se ocupa de Flávio de Campos é de 19 de dezembro de 1939, a carta de Lobato deve ser posterior a esta data. Como nela se lê, Lobato expressa profundo respeito à crítica e ao crítico, exemplificando tal respeito com sua própria história de *criticado* por Mário de Andrade.

Conforme se vê, nestas mal traçadas de 39, um Monteiro Lobato de já quase sessenta anos prega a soberania da crítica e declara profundo respeito pelo pensamento crítico de Mário de Andrade, que ele avalia como *grande crítico, notabilíssimo, talento sem par*.

Mudou o Natal, ou mudaram eles?

3. O que mudou com certeza é que em 1939, ao contrário do que sucedia em 1926, tanto Monteiro Lobato quanto Mário de Andrade já tinham suas posições consolidadas no cenário cultural brasileiro, o que não ocorria (nem jamais veio a ocorrer com Flávio de Campos), então com 35 anos. Talvez por isso se possa ler, nesta defesa de Mário de Andrade por Monteiro Lobato, a solidariedade que, na *cidade das letras*, preside às relações *inter pares*, sempre que posições de poder não estejam ameaçadas.

É um apaziguamento similar que ressalta do último texto a ser citado nestas reflexões, artigo de 26 de maio de 1940 do *Diário de Notícias*, no qual Mário de Andrade, revirando o baú das lembranças, sumariza a seu modo as idas e vindas de suas relações com Monteiro Lobato:

35 NUNES, Cassiano (Sel. e org.). *Monteiro Lobato vivo*. Ed. cit., p. 75.

[...] é certo que o artista dos *Urupês* foi o editor cauteloso e hábil, a que deve bastante a literatura brasileira. Eu mesmo lhe devo um favor que precisa ser proclamado. O sr. Monteiro Lobato, a pedido de um amigo comum daqueles tempos, prontificou-se a editar *Pauliceia desvairada* depois do merecido escândalo que causou a publicação de apenas um dos hórridos poemas desse livro. Mas o sr. Lobato hesitava muito. Não queria, naturalmente, prestar um desserviço às nossas letras, nem a mim, vago professorzinho de piano, que fazia versos malucos nas minhas horas de iluminação. E com isso os originais modorraram meses e meses a fio nas gavetas do grande editor. De vez em quando, ele retirava o manuscrito do esconderijo, percorria-lhe as páginas e sacudia a cabeça pensativo. Enfim, mandou me chamar, me acolheu muito bem, e disse franco o seu pensamento sobre o livro, ou melhor, o seu não-pensamento, pois confessou não compreender neres daquilo tudo. E me disse: "Você não poderia escrever um prefácio, uma explicação dos seus versos e da sua poética?". A ideia era esplêndida, e foi a pedido do sr. Lobato que escrevi o "Prefácio interessantíssimo", a melhor parte do livro, na opinião dos que perdem tempo e verdade, gostando um bocado de mim. É certo que os originais acrescentados, continuaram dormindo sobre a justa inquietação do editor, até que depois de mais de ano de amadurecimento, ele os devolveu intactos. Ainda não rompi com o sr. Monteiro Lobato. Rompi depois, quando ele fez a mesma coisa, e já agora injustificadamente, com um livro de poesias do sr. Manuel Bandeira. Na primeira ocasião, matei por escrito o sr. Monteiro Lobato. Mas o sr. Lobato, que é a bondade em pessoa, não brigou comigo não. Quando estava morando em Nova York, um dia me mandou uma carta de pazes, na qual, imaginando a possibilidade de serem vertidos para o inglês certos livros meus, me propunha enviasse uma procuração que lhe permitisse cuidar dos meus interesses lá na terra grande. Infelizmente, não pude aceitar a generosidade, porque, por estranha coincidência, por esse mesmo tempo, a sra. Margaret Hollingsworth, que conhecera os meus livros, e vivia também em Nova York, já estava se dando ao trabalho de me traduzir. E seria uma indelicadeza da minha parte não tratar dos meus negócios diretamente com ela. Nada me impede que eu guarde do sr. Monteiro Lobato uma ternura imensa. Soube ser superior aos meus despeitos e me deu o "Prefácio interessantíssimo".[36]

36 In: *Diário de Notícias* 26.05.1940. In: ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*. Ed. cit., p. 197-8.

A leitura sequenciada dos textos aqui reunidos sugere pelo menos duas coisas: a primeira é que a senhorita Margaret, que se propunha traduzir *Macunaíma*, casou e mudou de nome, acrescentando Hollingsworth a Richardson: é com esse nome que ela assina a tradução de *Amar, verbo intransitivo*, que lança em 1933 pela *Macaulay Company*, sob o título de *Fraulein*.

E a segunda é que Mário, traído pela memória, se esquece de que havia, sim, aceito a proposta de Monteiro Lobato de intermediar uma tradução norte-americana de *Macunaíma*.

Mas a traição da memória perde qualquer importância face à *ternura imensa* que Mário de Andrade diz guardar de Monteiro Lobato. Pois, ao fim e ao cabo, ternura, despeito e superioridade também têm peso numa concepção de história literária que faça da noção de *sistema literário* e dos rituais aí pactuados os andaimes a partir dos quais se investigam as nunca lineares relações entre autores, obras e públicos.

Assim, no que as cartas documentam desta complexa e sutil relação entre Monteiro Lobato e Mário de Andrade, vê-se como a pesquisa com a epistolografia abre um feixe de caminhos para os estudos literários.[37] Permite, por exemplo, sair-se do campo de uma história literária restrita, imantada quer pelo *fait divers* da vida privada, quer por relações sociais definidas por convenções, quer ainda pela discussão estética. Pode-se, talvez, pensar na epistolografia – sobretudo na correspondência entre escritores – como porta generosa para uma perspectiva de história literária articulada à noção – de Antonio Candido – de sistema literário.

Representando por excelência *forma de comunicação*, cartas trocadas entre cidadãos da cidade das letras têm grande chance de esclarecer os pactos e as mediações pelos quais autores, obras e públicos gravitam em torno uns dos outros.

No caso específico da correspondência entre Mário de Andrade e Monteiro Lobato aqui comentada, a consagrada incompatibilidade de posições estéticas torna-se menos linear no cenário mais complexo de um sistema literário no qual um escritor – qualquer escritor – é um ponto articulado de um sistema que transcende a ele.

37 Devo a Emerson Tin e a Raquel Afonso da Silva, que trabalham a correspondência lobatiana em seus respectivos doutorados, discussões extremamente fecundas sobre o papel da epistolografia nos estudos literários.

Pois a história literária é uma formação discursiva. E, enquanto discurso, não é (apenas) um conjunto de indivíduos menos ou mais dotados, nem um punhado de ideias menos ou mais originais, nem tampouco um repertório de procedimentos formais, nem mesmo uma estante de livros.
É um pouco de cada uma destas coisas, mas é bem mais do que a soma delas.[38]

Marisa Lajolo é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Universidade Estadual de Campinas; pesquisadora do CNPq.

38 Versão anterior deste trabalho foi apresentada no *Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures* da Universidade de Princeton em 11 de outubro de 2006, no Seminário de Literatura Brasileira coordenado pelo Prof. Dr. Pedro Meira Monteiro, a quem a autora agradece o convite para a apresentação. A pesquisa da qual resulta o presente ensaio, bem como os fundos para sua apresentação em Princeton vieram da FAPESP, do CNPq e da Universidade de Princeton.

Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade

Gênese Andrade

Resumo Neste ensaio, focaliza-se a amizade entre os dois modernistas, a partir da correspondência enviada por Oswald de Andrade a Mário de Andrade de 1919 a 1928. **Palavras-chave** Oswald de Andrade; Mário de Andrade; correspondência; Modernismo brasileiro.

Abstract *In this essay one focuses on the friendship between the two modernists and in the correspondence sent by Oswald de Andrade to Mário de Andrade from 1919 to 1928.* ***Keywords*** *Oswald de Andrade; Mário de Andrade; correspondence; Brazilian Modernism.*

[...] duas almas, opostas e complementares, do espírito modernista.
[Antonio Arnoni Prado]

Diante dos fragmentos Oswald e Mário de Andrade se conheceram em 1917 e construíram uma amizade que durou até meados de 1929, quando romperam definitivamente. A importância dessas figuras, em sua época e depois, torna impossível abordar o Modernismo brasileiro sem mencioná-las, e aludir a um implica quase sempre aludir ao outro. Essa relação, que sempre alternou camaradagem e conflitos, convergências e divergências, ficou documentada em textos diversos e também em cartas.

Integram a correspondência passiva de Mário de Andrade, depositada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 27 documentos remetidos por Oswald de Andrade, entre 1919 e 1928, sendo seis cartões-postais e o restante cartas e bilhetes inéditos.[1] Nesses escritos, permeados pela blague, frases espirituosas, provocações, transparece a admiração por Mário, e Oswald se revela a figura sarcástica, divertida, vaidosa que suas biografias e suas memórias já demonstraram, mas também o camarada e amigo que poucos ousaram reconhecer nele.

Exceto a primeira correspondência, que, pelas circunstâncias em que se insere, inferimos proceder de São Paulo, todas as demais são enviadas por Oswald de outros lugares. O caráter central que a viagem ocupa em sua vida e obra, como já o demonstrou Antonio Candido,[2] confirma-se em sua epistolografia. No porto,

1 Este material faz parte da série Correspondência, do Arquivo Mário de Andrade, patrimônio do IEB-USP. Os cartões-postais foram publicados em MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Tudo está tão bom, tão gostoso... Postais a Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/ Hucitec, 1993. As cartas só foram disponibilizadas para consulta em 1995, conforme determinação expressa de Mário de Andrade de que alguns documentos somente deveriam ser abertos cinquenta anos após sua morte. Algumas cartas são citadas em introduções e notas às edições mais recentes de sua epistolografia: MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB/ Edusp, 2000; AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: IEB/ Edusp, 2001; FROTA, Lélia Coelho (Org.). e SANTIAGO, Silviano (Intr. e notas) *Carlos & Mário – Correspondência*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções, 2003.

2 Cf. CANDIDO, Antonio. "Oswald viajante". In: *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995, p. 61-6. O crítico afirma: "Viajar para ele é não apenas buscar coisas novas, mas purgar as lacunas da sua terra"; e ainda: "a viagem era também um meio de conhecer e sentir o Brasil, sempre presente, transfigurado pela distância" (p. 62).

a bordo ou da Europa, dá notícias do que vê e faz, quer saber do que ocorre no Brasil e quer participar, nem que seja à distância, daquilo que acontece em sua ausência. Assim, cartões-postais, cartas e bilhetes dão conta de sua "fome de mundo e de gente, de ideias e acontecimentos",[3] de seus roteiros, impressões, aventuras, e também tratam dos negócios literários. Oswald pede livros, revistas, informações, e manda notícias dos encontros com artistas, das relações travadas, das possibilidades de intercâmbio, enfim, de sua intensa atividade de divulgação do Modernismo brasileiro, incluída sua própria obra e também a de Mário.

O estudo deste conjunto epistolar permite delinear a amizade que os uniu. Mas, *grosso modo*, o que prevalece, durante e após sua leitura, é a frustração decorrente da impossibilidade de completar o mosaico: faltam peças fundamentais. Desconhece-se o paradeiro das cartas de Mário a Oswald, que provavelmente existem, ou existiram, pois aquele não costumava deixar de responder. Em alguns casos, as cartas de Mário a Tarsila constituem respostas a Oswald, preenchem lacunas, mas não as eliminam totalmente. Além disso, fica sempre a dúvida se não houve outras missivas, anteriores, concomitantes ou posteriores às arquivadas, que mudariam o curso da história e das interpretações. Sem deixar de lamentar os estilhaços perdidos, vamos recompor a relação quase fraterna destes dois bastiões do Modernismo brasileiro.

Juntando as peças

> Como repórter, vou a uma festa no Conservatório Dramático e Musical. O dr. Sorriso que é o Elói Chaves, Secretário da Justiça, faz ali uma conferência de propaganda dos Aliados. Quem o saúda é um aluno alto, mulato, de dentuça aberta e de óculos. Chama-se Mário de Andrade. Faz um discurso que me parece assombroso. Corro ao palco para arrancar-lhe das mãos o original que publicarei no *Jornal do Commercio*. Um outro repórter, creio que d'*O Estado*, atraca-se comigo para obter as laudas. Bato-o e fico com o discurso. Mário, lisonjeado, torna-se meu amigo.[4]

3 Idem. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: *Vários escritos*. cit., p. 89.

4 ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões*. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 2002, p. 160.

Assim Oswald de Andrade registra, em suas memórias, o início da amizade com Mário de Andrade, que ocorre precisamente no dia 21 de novembro de 1917. A admiração intelectual e a disputa que constituem o marco zero deste relacionamento caracterizarão também seu desenrolar, sua ruptura e o que se sucede a ela. Nessa ocasião, os escritores já se conheciam, pois Oswald havia sido colega de ginásio de Carlos de Moraes Andrade, irmão de Mário, mas não eram próximos.[5] **A** primeira correspondência de Oswald que integra o arquivo de Mário é um cartão de luto, papel branco com moldura preta:

> Recebi a tua excelente carta. Não me sinto com forças para respondê-la. Estou arrasado, meu ótimo amigo e isso numa idade de poucos entusiasmos. Sinto-me incapaz de reconstruir.
>
> Fica-me, com a saudade imortal de minha esposa, a simpatia caridosa de alguns amigos. E isso me basta.[6]

O cartão, sem data, pode ser situado no tempo a partir do fato ao qual se refere: a morte de sua esposa. Maria de Lourdes Pontes, conhecida como Daisy, Dasy, Deisi ou Miss Cyclone – com quem Oswald se relacionou em 1918 e 1919 –, faleceu a 24 de agosto, aos dezenove anos, pouco depois do casamento, *in extremis*, realizado no dia 11 de agosto. A história desse relacionamento pode ser acompanhada em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo...*: Diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade.[7] Aí estão os registros de todos os que passaram por esse pequeno apartamento da rua Líbero Badaró, que curiosamente parece não ter sido frequentado por Mário – ou ele passou por lá sem deixar marcas.[8]

5 Esta informação, com variantes, consta das biografias: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade (1890-1954)*: biografia. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ Art Editora, 1990, p. 99; BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva:* uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. São Paulo: Ex-Libris/ Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 75.

6 Ao transcrever as cartas de Oswald, optamos pela atualização ortográfica dos vocábulos.

7 Edição fac-similar. São Paulo: Ex-Libris, 1987.

8 Destacamos, entre os frequentadores, Guilherme de Almeida, Ignácio da Costa Ferreira, Léo Vaz, Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, Vicente Rao. Muitos dos pseudônimos com que eram assinadas as mensagens deixadas no diário foram revelados por Oswald em seu livro de memórias, citado, no qual ele retoma com detalhes esse dramático episódio.

Tudo indica que a amizade entre Mário e Oswald se estreita quando este, encantado com os versos de *Pauliceia desvairada*, livro então inédito, publica o artigo "O meu poeta futurista", no *Jornal do Commercio*, a 27 de maio de 1921.[9] A admiração e a disputa entram em cena novamente. Se o texto lança o poeta, traz problemas para o professor do Conservatório Dramático e Musical: naquele momento, o futurismo não era visto com bons olhos no Brasil, mas como "coisa de doidos". No mesmo jornal, em 6 de junho, Mário responde ao artigo, com um texto em forma de carta, assinado por F. Liszt, negando sua filiação ao "futurismo internacional".[10] Este merecerá uma réplica de Oswald no dia 12 de junho, na qual reafirma sua posição.[11] No "Prefácio interessantíssimo" de *Pauliceia desvairada*, publicado no ano seguinte, Mário volta ao assunto: "Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou".[12]

Segundo Mário da Silva Brito, Oswald, com o artigo mencionado, "produz o grande benefício de levar Mário de Andrade a vencer sua timidez e passar a atuar mais atrevidamente no movimento".[13] Opinião semelhante apresenta Antonio Candido: "é provável que a influência inicial de Oswald (mais ousado, mais viajado, mais aberto), haja sido decisiva para levar Mário, tímido e provinciano, ao mergulho no Modernismo".[14]

É o mesmo Oswald que abre espaço para a publicação, no *Jornal do Commercio*, em agosto e setembro de 1921, de "Mestres do passado", sete textos em que o "poeta futurista" analisa o Parnasianismo e seus principais representantes.[15] Nesse mesmo ano, os dois modernistas ainda viajam juntos ao Rio de Janeiro, acompanhados por

9 Reproduzido em BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro:* antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 224-7.

10 "Futurista?!". In: Ibidem, p. 230-5.

11 Ibidem, p. 235-241.

12 ANDRADE, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". In: *Poesias completas*. (Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio), São Paulo: Edusp/ Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p. 61.

13 BRITO, Mário da Silva. As metamorfoses de Oswald de Andrade. In: *Ângulo e horizonte: de Oswald de Andrade à ficção científica*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969, p. 13.

14 CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. Op. cit., p. 77.

15 Cf. BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro:* antecedentes da Semana de Arte Moderna. Ed. cit., p. 251. Os artigos também estão aí reproduzidos, p. 251-306.

Armando Pamplona, em busca de outros adeptos para as novas ideias. Em uma crônica no *Correio Paulistano*, Hélios (pseudônimo de Menotti Del Picchia) noticia esta "bandeira futurista", qualificando Mário como Papa, Oswald como Bispo e Armando como Apóstolo do "novo Credo".[16] Nessa ocasião, Mário lê seus versos na Capital Federal, na casa de Ronald de Carvalho, encantando, entre outros, Manuel Bandeira.

A ideia da Semana de Arte Moderna, aí em gestação, é posta em prática no início de 1922. Novamente os dois estão juntos, participando ativamente do evento no Teatro Municipal de São Paulo, enfrentando as vaias do público e as reações da imprensa, dessa vez em consenso. Em uma possível alusão a Oswald, ao fazer um balanço vinte anos depois, Mário confessa: "O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros. Apesar da confiança absolutamente firme que tinha na estética renovadora, mais que confiança, fé verdadeira, eu não teria forças nem físicas nem morais para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E se aguentei o tranco, foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. [...]".[17]

Pouco depois da Semana, com a chegada de Tarsila do Amaral da Europa, formam, com esta, Anita Malfatti e Menotti Del Picchia, o Grupo dos Cinco. Em um primeiro momento, unidos por um grande afeto e ideais comuns de produção e divulgação da arte nacional, eles faziam animadas reuniões e passeios pela cidade. Mas o tempo trará competições, rivalidades e intrigas: Tarsila *versus* Anita, Mário *versus* Oswald, Menotti contra todos. Este será o tom das relações à medida que a produção aumenta, os nomes se consagram e o movimento modernista se consolida. As menções e as dedicatórias afetuosas nos livros perderão terreno para as farpas, polêmicas, brigas...

Quando Tarsila parte para a Europa em viagem de estudos, no fim de 1922, deixa Mário encantado e Oswald apaixonado. Este não tardará em viajar ao seu encontro, e é neste momento que se intensifica a relação do casal Tarsiwaldo – como o chamava carinhosamente o amigo – com Mário. Do Rio de Janeiro, Oswald escreve a 25 de dezembro:

16 A 'bandeira futurista'. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22.10.1921. In: Ibidem, p. 313-4.

17 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 254.

Você sabia que "quando eu liquidasse os meus negócios..."

Agora, fica sabendo que os liquidei ou, pelo menos, os pus em boa marcha.

E... sigo.

Recomendo-te encarecidamente o número de Graça Aranha. Já sabes, pelo Rubens, que tens a direção artística da "Revista", não?

Adeus, até Mário se Deus quiser.

Vemos que faz questão de comunicar a viagem a Mário o quanto antes, enviando-lhe também seu endereço para correspondência em Paris. A menção à revista *Klaxon* evoca um desentendimento entre eles em torno da publicação, ao qual voltaremos, e já indica que os "negócios literários" darão o tom da conversa à distância. Refere-se mais exatamente ao número 8/9, que viria a ser o último, dedicado a Graça Aranha e publicado em janeiro de 1923.[18]

Após um postal de Las Palmas, com data de 7 de janeiro de 1923, Oswald envia três cartas e um postal de Portugal. Desde a primeira, de 21 de janeiro, ao seu humor característico, somam-se as piadas sobre os portugueses, inclusive algumas sobre as peculiaridades do acento lusitano:

Entrando em Portugal. Guardas fronteiriços suspeitos de espanholice. E o garbo tradicional da península. Opereta. Opereta a sério. E o raio da delicadeza lusitana, atávica em nós, de se espancarem e dizerem obrigado os primeiros portugueses que vi! Mas o Alvarelhão!!! E o Alvabriga! [...]

O menino do restaurante jura que o que ele fala é português. Na gare reduzida, ainda ocre jaune d'Espagne, as primeiras cachopas! A saúde. O vinho. O rabo entre as pernas. A saudade.

Portugal!

Encontrei um sujeito robustíssimo brigando com os guardas da fronteira por querer pagar direitos. Duelo quase grosseiro de delicadezas. A raça!

Poor Brasil!

18 *Klaxon:* mensário de Arte Moderna (São Paulo, 1922 – 1923). Edição fac-similar. São Paulo: Martins/ Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo/ Conselho Estadual de Cultura, 1972.

Provavelmente, confrontar a ex-Metrópole com o Brasil constatando as diferenças inspirará a defesa do elemento nacional no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, no ano seguinte. Como afirma Candido, a viagem constitui para Oswald "translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas".[19] Após uma semana, o viajante manda uma carta sobre os intercâmbios literários realizados e pede a colaboração de Mário para dar continuidade a eles:

> Em Lisboa ainda e sempre.
>
> 29-1-23
>
> Mário
>
> A geração surpreendente – *Contemporânea* – à nossa disposição. Manda-lhe *Klaxon*. É urgente, imprescindível, remete *de suíte* para o meu endereço em França – Comptoir de Commission Americana – 25, Rue Louis le Grand, 25 – diversos exemplares de *Pauliceia*, o *Messidor* do Guy, se possível e 3 coleções ou 4 ou 5 de *Klaxon*.
>
> Dou a V. essa amável incumbência por ser V. o mais bonito da geração (Estamos em Portugal, terrinha da piada). [...]
>
> Portugal *Contemporânea* é Lindo, sem sombra de blague. Que geração! Parece a nossa! [...]

A comparação entre o Modernismo português e o brasileiro é bastante irônica. A revista *Contemporânea*, na qual colaboraram Fernando Pessoa e outros, circulou de 1922 a 1926. Não sabemos com quem Oswald esteve em contato, já que ele não faz referências específicas. Há aí também duas provocações a Mário: quanto à sua aparência, comentário maldoso, e quanto às reuniões realizadas na rua Lopes Chaves, semanalmente no dia indicado: "Para ser lida e gozada numa 3ª feira", escrito na diagonal, no canto superior esquerdo. O próprio anfitrião esclarece como eram esses encontros: "Havia a reunião das terças, à noite, na rua Lopes Chaves. Primeira em data, essa reunião semanal continha exclusivamente artistas e precedeu mesmo a Semana de Arte Moderna. Sob o ponto de vista intelectual foi o mais útil dos salões, se é que se podia chamar salão àquilo".[20]

19 CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. Op. cit., p. 63.

20 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. Op. cit., p. 261.

De Paris, Oswald manda sete cartas e um bilhete em 1923, solicitando em todos o envio de publicações, contando sobre as rodas artísticas que frequenta, fazendo provocações e pedindo notícias. Na carta remetida a 25 de fevereiro, informa: "Romains o 1º amigo conquistado. Primeiros contatos efusivos com os outros. Gide na Itália", e diz mandar-lhe um autógrafo de Romains, ao qual se seguirão outros, como o de Cocteau, anunciado no bilhete de 9 de março. A correspondência datada de 4 de março praticamente intima o amigo a cumprir suas solicitações, inclusive com prazos estabelecidos, e traz muitas farpas, retomando também a menção irônica ao salão da rua Lopes Chaves:

> Esta carta exige resposta urgente. *Les affaires sont les affaires*, já dizia aquela besta do Mirbeau. Não tenho o endereço do Serge e por isso recorro a ti. Preciso com certa urgência da tradução francesa d'*Os Condenados*. Já terá o Serge terminado o trabalho que começou?
>
> Se o tiver feito, peço ainda a ti, favor de amigo, ora! pelo amor de Deus! por quem é! que a remetas a mim, *sem perda de tempo*, registada para "Comptoir de Commission Americana, 25, Rue Louis le Grand".
>
> A tradução ou qualquer notícia a respeito espero-a dentro de 50 dias – Hoje são 4 de Março, deve estar aqui a 24 de Abril, no máximo. Certo?
>
> Tenho feito o possível por vós. Deixei na mesa de trabalho de Jules Romains o meu volume de *Pauliceia*. Insistência dele. Conhece o espanhol. Quer decifrar. Pior para ti!
>
> Assistir no "Vieux Colombier" *La nuit des rois* de Shakespeare é melhor que filar aqueles sábios biscoitos domésticos das tuas intelectuais terças-feiras. Juro que é.
>
> Manda também, sem falta, coleções de *Klaxon* e números da nova fase da *Revista do Brasil*. Peço mesmo que fales com Paulo Prado ou Lobato. Estou representando aqui uma revista que não possuo, que nem sei como é. Falo dela a todo mundo e quando me pedem para vê-la, o recurso cínico é atribuir à fome intelectual das nossas populações as edições esgotadíssimas dessa nova bíblia mensal.
>
> [...]

Seguem-se críticas cortantes ao ambiente artístico, elogios aos literatos já citados e alguns versos com irônica instrução: "leia-se com entonação", além da repetida insistência nos pedidos. Retomando o início da amizade, acrescenta ainda

uma frase emblemática da relação que mantinham, do desejo de dar notícias e também de recebê-las: "Escreve cartas longas, informativas, minuciosas. E nunca fiques 'O homem que acreditava no futurismo'".

Uma carta de 7 de março, depois dos comentários sobre as rodas literárias, informa: "Estou amigado"; é a primeira referência a sua relação amorosa na correspondência. Em outra, de 18 de abril, aparece a primeira menção de que recebeu carta de Mário:

> Recebi tua carta ansiosa. Que se passa? Todos os dias passam-se coisas novas. Estou já há bastante tempo na intimidade de Picasso, Cocteau, Romains e Larbaud. Há dificuldades em encontrar os outros. Max Jacob vive num convento do Loire. Cendrars é metteur-en-scène dum cinema. Ninguém sabe dele. Descansa, porém. A todos direi da tua admiração mineira.
>
> [...] Brecheret, você, Menotti e a corja serão lançados por mim em próxima conferência. Grande agitação nos arraiais da América Latina em Paris e nas trincheiras do ronsardismo triunfante. Aí, eu tinha vergonha de confessar que era árcade, parente longe de todos os Alvarengas da nossa poesia. Aqui, porém, isso é indiscutível figurino. Fizeste bem em confessar no prefácio de *Pauliceia* que eras passadista. Vou vilmente me aproveitar disso na minha conferência. Peço-te *Klaxon*, a *Revista do Brasil* e a fidelidade. [...]

Refere-se, sem muitos detalhes e com muito humor, à conferência que fará em breve. Ao dar notícias dos brasileiros que estão em Paris, diz de Tarsila: "íntima de Lhote e Juan Gris, a quem me apresentará". Essa carta é mencionada em correspondência de Mário a Tarsila, de 20 de maio:

> Contou-me o Oswald que és agora amiga de Lhote e Juan Gris... Bravo! Mas não te esqueças que ser modernista não implica o esquecimento dos amigos! Escreve-me alguma coisa. Conta-me de ti. Teus projetos, anseios, vitórias. Sabes perfeitamente quanto me interessa qualquer coisa que te diga respeito. [...][21]

21 AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 64.

Vemos que a ânsia por notícias é mútua. Como um verdadeiro embaixador do Modernismo, Oswald faz contatos incansavelmente. Em uma carta sem data, que supomos suceder a anterior, fala do encontro com Cendrars, que lhe manda um autógrafo, e de forma mais objetiva sobre a conferência que fará na Sorbonne, no dia 11 de maio:

> Jantarei Lundi com Cendrars dans la Maison.
>
> Camaradas intuitivos.
>
> Referi-lhe a chapelle-tu, luis aranha. Não se comoveu. Perdeu um braço na guerra, o direito. Perdeu os dentes na paz da vida.
>
> Irá ao brasil, cinematograficamente. Manda-te um autógrafo – A mes amis du Brésil. La Tour de Babel – Blaise Cendrars.[22] [...]
>
> Farei, a 11 próximo, uma conferência na Sorbonne. Reconciliarei Cendrars com Pio 11. Onze mil virgens. [...]

Uma carta de 9 de maio, datada erroneamente como de 9 de abril,[23] assinada como Barnabooth, é escrita entre os preparativos para a conferência e a redação do segundo volume da Trilogia do Exílio, *A estrela de absinto*, do qual já havia publicado trechos em *Klaxon*, mas que só será editado em 1927. Em meio a muitos trocadilhos, Oswald provoca Milliet, menciona com ironia a divulgação da obra do amigo na Europa e ataca a cidade que vaiou a Semana de 22:

> [...]
>
> Antevéspera da Sorbonne – Ando subornado pela emoção. O Serge em vez de trabalhar pela pátria – Pátria, lá o Tejo em ti! faz trocadilhos latejantes. [...]

22 Este desenho está reproduzido em EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil, com inéditos de Blaise Cendrars. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial/ FAPESP, 2001, p. 386.

23 Considerando que Oswald fala da conferência na carta de 18 de abril, concluímos que esta se realizou no dia 11 do mês seguinte; isso se confirma com o fato de que conta sua repercussão em carta de 15 de maio. Não nos parece provável que a data da carta de 18 de abril esteja errada, nem que a conferência tenha sido em abril, pois ele não demoraria mais de um mês para mandar essas notícias. Sendo assim, a data "9-4-23" da carta que informa "antevéspera da Sorbonne" só pode ser um equívoco.

Espalhamos por aqui que você é um bicho. Aliás sem convicção nenhuma. Você é necessário ao momento brasileiro em Paris como o marechal Figa foi útil à política do Pinheiro Machado. [...]

Comédie no sábado e também o *New York Herald* falarão bem de nós. Já está tudo combinado. Mesmo que eu diga asneiras. É o grande jornalista Serge Milliet quem assume responsabilidades. Você, nos seus artigos, poderá provar que São Paulo (a Pauliceia, não o livro, a cidade do livro) é uma besta. Vaiou-me na Semana de Arte Moderna. Quando esta aí aportar Paris me terá aplaudido na Sorbonne. Não foi à toa que o Miguel Meira me beijou a mão num meeting do Abaixo-Piques, lá vai anos.

O Serge reclama que está na hora... É hora! Ó Boaventura dos arrepios cardíacos que eu senti no meu exílio. Trilogia! Taratachismo!

[...]

Publicada na *Revue de l'Amérique Latine*, em julho, e em português na *Revista do Brasil*, em dezembro,[24] a conferência, de caráter panorâmico, abrange a literatura, as artes plásticas, a música e as ideias no Brasil. Aracy Amaral chama a atenção para o fato de que aí não transparece o tom polêmico e sua fala não é nada revolucionária quanto aos propósitos dos modernistas.[25] Surpreende a menção a Mário, mas não a *Pauliceia desvairada*; a Menotti e seu livro *O homem e a morte*, com os quais o conferencista polemizara, como veremos a seguir, associados aos nomes da vanguarda internacional com que passara recentemente a se relacionar. Oswald escreve, a 15 de maio, para contar sua repercussão:

Até eu, pelo binoculinho às avessas da modernidade ocidental (R. Lopes Chaves – São Paulo – Brésil – Amerique du Sud – 15 jours de mal de mer) fui enxergado romancista de 2ª classe. Natural, lógico, justo, que Menotti se despreocupe de vocês que viram nele homem de letras de 3ª.

24 *Revue de l'Amérique Latine*. (Paris), ano 2, n. 5, p. 197-207, 1.7.1923; *Revista do Brasil*. (São Paulo/ Rio de Janeiro), ano VIII, vol. XXIV, n. 96, p. 383-9, dez. 1923. Reproduzida em BATISTA, Marta Rossetti *et alii* (Org.) *Brasil, 1º tempo modernista – 1917-29:* documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 208-16.

25 AMARAL, Aracy. *Tarsila:* sua obra e seu tempo. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp/ Editora 34, 2003, p. 106-9.

A minha conferência causou boa impressão. Na sala, Jules Romains, Paul Morand, Juan Gris, Nicolas Baudoin etc., embaixadores, condessas, artistas etc. Coitado de mim se não visse no *Homem e a morte* nossa melhor obra moderna! Outras vítimas da maçonariazinha da rua Lopes Chaves satisfazem perfeitamente as exigências da "modernidade de Paris" – Graça, Ronald, Tarsila. Ao contrário, João Epstein é considerado um traste. [...]

Apesar de ter podido pagar a vocês na moeda com que vocês negociaram a minha obra, disse agradáveis verdades de todo o grupo na Sorbonne. "A vingança do justo consiste em perdoar" G. Junqueira – ob. crít.[26]

Aí aparece também a primeira referência de Oswald às intrigas de São Paulo. Trata-se do desentendimento ocorrido em 1922, na redação de *Klaxon*, pouco antes de sua partida. Segundo depoimento de Rubens Borba de Moraes a Aracy Amaral, a raiz da discussão esteve no fato de que o grupo da revista havia escrito um artigo bastante negativo sobre *O homem e a morte*, de Menotti Del Picchia. Mário discordou disso e, defendendo Menotti, propôs-se a escrever um texto que substituiria o anterior. Seu artigo saiu excessivamente elogioso, e só depois de muita discussão ele autorizou que os companheiros o alterassem para publicação.[27] É previsível que Oswald tenha se enfurecido não só com a atitude de Mário de querer que sua opinião prevalecesse, mas também com o elogio exagerado, que praticamente elevava o livro de Menotti ao melhor do ano, em detrimento de *Os condenados*, também de 1922.

É curioso que as cartas anteriores não tenham vestígios dessa briga; ao contrário, o tom do texto de Oswald é sempre divertido e amável, com envio de autógrafos, para agradar a Mário de Andrade ou para causar-lhe inveja. Dessa vez, porém, lava a alma, concluindo em estilo esnobe: "A vingança do justo consiste em perdoar". Para ele, não poderia ter havido melhor ajuste de contas.

Na primeira correspondência de Tarsila a Mário depois da partida, datada de 23 de maio, tendo já recebido três cartas da rua Lopes Chaves, ela se refere

26 Mário comenta o conteúdo dessa carta em correspondência a Manuel Bandeira datada de 22 de maio. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 92.

27 Nota 13. In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 73.

indiretamente ao episódio para justificar a demora em responder: "Escrevi ao Menotti uma carta terrível contra você. O Osvaldo logo que chegou fez tantas intrigas entre nós (a respeito da modernidade ocidental) que resolvi cortar relações com você. Mas vieram as suas cartas, as suas irresistíveis cartas – *knock-out*!".[28]

Supõe-se que Oswald lia as cartas que Tarsila enviava a Mário, interferia em seu conteúdo e provavelmente exercia influência sobre ela quanto à interpretação dos fatos que os envolviam. Em contrapartida, as cartas de Mário a Tarsila são consideradas também dirigidas a ele como um "terceiro interlocutor", nas palavras de Aracy Amaral,[29] ou até mesmo "o verdadeiro interlocutor", "o parceiro oculto", segundo Sergio Miceli.[30] Isso se comprova na resposta de Mário a Tarsila, datada de 16 de junho, na qual faz questão de apresentar ao casal Tarsiwaldo sua versão do ocorrido:

> Foi bom deixar que passassem dois dias depois do recebimento da tua carta, para te escrever. Já agora passou a primeira forte irritação que me causou o procedimento do Oswaldo. [...] Não sei, nem quero imaginar o que te disse Oswaldo a meu respeito. Sei que não mentiria. Não é dele mentir. Mas sei também que exagerou. E muito. [...] Mas queres que te conte do Oswaldo? Mostra esta carta a ele. Dirá se é verdade o que aqui está.[31]

Segundo Mário de Andrade, após o episódio na redação de *Klaxon* acima citado, Oswald vai ao escritório um dia e o ataca em sua ausência. Quando Mário chega e pede explicações, o autor de *Os condenados* recua, mas o magoa com outras acusações, e ainda mente atribuindo palavras a Menotti que este desmentirá. Mário diz também que Oswald tentara desacreditá-lo no Rio e agora em Paris. Nesse confronto por escrito, é incisivo: "Esta carta é para que ele a leia". Acusa-o ainda de não praticar uma crítica isenta, mas a mesma acusação deve ser devolvida a ele: sua defesa de Menotti era totalmente influenciada pela amizade. Tanto

28 Ibidem, p. 68. Mário sempre escreveu o nome do amigo abrasileirando-o e Tarsila às vezes faz o mesmo.

29 De Mário para Tarsila e de Tarsila para Mário. In: Ibidem, p. 20.

30 MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 115.

31 *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 72.

a crítica da época como a posterior não hesitam em reconhecer o pouco talento do autor de *O homem e a morte*, em especial o menor valor dessa obra comparativamente a *Os condenados*.

Tarsila responde a Mário a 22 de julho, tentando desfazer o mal-entendido: "Não pensei que você tomasse a sério a minha brincadeira. O Osvaldo e o Serge que aqui estavam no dia em que te escrevi leram a carta. Perguntei-lhes com que olhos você a leria. Concordaram comigo que o *knock-out* desmanchava intrigas e consequências".[32] A correspondência que Mário envia a Tarsila a 15 de novembro indica terem se dissipado as mágoas. Dirige-se também a Oswald e Sérgio Milliet para chamar sua atenção para o elemento nacional. Trata-se da exaustivamente citada carta em que reivindica que eles não se esqueçam da arte nacional e se voltem para o autóctone, na qual também anuncia: "Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam".[33]

Em 1924, Mário, Oswald, Tarsila, dona Olívia Penteado e outros constituem a chamada caravana modernista que acompanha Blaise Cendrars ao Rio de Janeiro durante o Carnaval e às cidades históricas de Minas Gerais durante a Semana Santa. Dessas viagens, resultam o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, que Oswald publica no mesmo ano no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e seus desdobramentos.

O *Manifesto* provoca inúmeras críticas, as mais acirradas provenientes do grupo do Rio de Janeiro: Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida. O primeiro faz uma conferência na qual rompe com a Academia Brasileira de Letras, e ataca Oswald. Este, com apreciação totalmente oposta à que deixara transparecer na conferência na Sorbonne, revida de forma demolidora no artigo "Modernismo atrasado", publicado em *A Manhã*, de 25 de junho.[34] Mário lidera a caravana que viaja ao Rio para assistir à conferência, e, às vésperas da partida, Oswald dedica-lhe *Memórias sentimentais de João Miramar*, recém-publicado, registrando o episódio: "À bancada paulista/ que parte para o Rio afim/ de decidir o 'caso' da/ modernia na acade–/midade/ no seu longo e oculudo/ leader Mário de Andrade/

32 Ibidem, p. 76.

33 Ibidem, p. 78-9.

34 Reproduzido em *Brasil, 1º tempo modernista – 1917-29:* documentação. Ed. cit., p. 216-8.

o/ Oswald".[35] Mas, em carta a Manuel Bandeira, datada de 10 de outubro, Mário afirma condenar a atitude de Graça Aranha.[36]

Nesse ano, o autor de *Pauliceia desvairada* publica o artigo "Osvaldo de Andrade", na *Revista do Brasil*,[37] no qual discorre sobre *Miramar* – "O livro saiu a mais alegre das destruições" – e sobre a personalidade do amigo, provavelmente influenciado pelas últimas polêmicas: "O mais curioso talvez dos modernistas brasileiros. 'É um blagueur!' dizem. [...] Uma das faculdades que mais admiro em Osvaldo é esse poder certeiro de interessar e divertir. [...] Há muito tempo já que vivo a pensar secretamente ser Osvaldo o melhor espectador de si mesmo. [...]".

No arquivo de Mário, constam apenas duas cartas enviadas por Oswald em 1924: uma quando estava a bordo e outra postada na Suíça. A primeira, em papel timbrado da Compagnie de Navigation Sud Atlantique, presume-se que seja de 15 de novembro, data cívica mencionada. Aí dá conta do que o cerca, com muito humor e frases de efeito:

> Illmo. Sr.
>
> Mário de Andrade. Ariel.
>
> Tem esta por obrigação e escopo comunicar-lhe que abandonei a literatura.
>
> Os queijos de bordo não prestam. Em compensação, há o Palma. Gigolô. Cheio de gravatas. Los Angeles nascido em Los Andes. Pergunte à Magdalena. Está na cabina n. 20. Tem fonola, xales. Argentinos passam como piolhos. Oh! Os joelhos de Mistrress Barbara Bind! Sexualidade exacerbada pela maresia.
>
> Todo mundo está notando este namoro. Também é demais. Vá comprometer a avó! Perdão, não chegamos ainda a águas portuguesas.
>
> Ontem Magdalena, entre dois Abdullas (cigarro), leu *Ariel*. "O caso Magda". No bar. Comovente. Acha que tem algo de leite de peito o sorriso dele. Sézamo. Cotadote o Sr. Magdario de Andrade. Veja como não tenho ciúmes. Sabes o que é o mar – um melado azul.

35 Este exemplar, como os demais dedicados a Mário, integra o acervo da biblioteca de Mário de Andrade, no IEB-USP.

36 *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 135.

37 *Revista do Brasil*. (São Paulo), ano IX, vol. XXVI, n. 105, p. 26-33, set. 1924. Reproduzido em *Brasil, 1º tempo modernista – 1917-29:* documentação. Ed. cit., p. 219-25.

Descobri minha vocação: brasseur d'affaires. Finalidade – uma brasserie qualquer. Comunico-lhes outrossim que estou viajando re mi fa sol neste coador!

Viva o dia 15 de Novembro!!

[...]

Refere-se ao artigo de Mário, "O caso Magda Tagliaferro", publicado em *Ariel, Revista de Cultura Musical*, número 12, de setembro de 1924,[38] em que o crítico discorre sobre uma série de concertos da pianista em São Paulo em 1923 e 1924, refletindo sobre a interpretação da obra de arte musical e seus desdobramentos. Apesar da ironia, Oswald parece alegrar-se em comunicar ao amigo a circulação de suas ideias. Em 1º de dezembro de 1924, é a vez de Mário enviar uma carta a Tarsila com provocações a ele como até então não havia ocorrido:

> Osvaldo, *apesar de todo o cabotinismo dele* (quero-lhe bem apesar disso) é fraquinho agente de ligação. A gordura é má condutora, dizem os tratados de física. Era. Hoje está em Paris esse felizardo das dúzias que eu invejo quanto se pode invejar neste mundo. Que faz ele? Mostrou-te o *Serafim Ponte Grande*? Ficou (o Osvaldo) meio corcundo comigo porque eu disse que não gostei. Mas se ele conhecesse os meus trabalhos atuais, faria as pazes comigo. Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. [...]
>
> [...] Os Prudente de Morais, neto e o Sérgio Buarque de Hollanda mandaram-me pedir que dissesse ao Osvaldo pra lhes mandar o *João Miramar* que queriam dar notícia na *Estética* [...]. Vou por minha conta lhes mandar o livro. O Osvaldo se não gostar que tire as calças e pise em cima. Acho idiota esta briguinha de comadres. Mas como vou assumir a responsabilidade do caso, pede ao Osvaldo que não vá me atrapalhar a política.[39]

Além de aludir a um desentendimento entre eles, Mário menciona a briga com o grupo do Rio, que citamos antes. Apesar disso, encarrega-se da divulgação de *Miramar* pelo Brasil, assim como Oswald se encarregara da de *Pauliceia* em Paris

38 É com base na menção à revista, cujo título é associado ao nome de Mário, ao artigo citado explicitamente aí publicado e à data cívica mencionada que atribuímos tal data à carta.

39 *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 86-90.

no ano anterior. A carta é praticamente toda para falar de Oswald, e apenas nas linhas finais se ocupa de pedir notícias de Tarsila.

Entre rompimentos, provocações e reconciliações, Mário dedica *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925, a Oswald. No fim de 1924 ou início de 1925,[40] este lhe manda uma carta sob o impacto do conhecimento da dedicatória, na qual parodia seu estilo:

> Mestre Mário
>
> O intrigante do Yan me mostrou pra mim uma carta de você que diz assim que você não imita eu. É verdade. Você é a prática culta da língua. Eu é a prática inculta. Pobrezinho que nem MININO DEUS.
>
> Sabe. Me deu pra mim uma comoção de você ofrecer pra mim o seu livro da tal escrava que não se chama Inzaura. Eu prifiria uma iscrava chamada...
>
> Malicioso! Tá rindo! Feio!
>
> Em todo caso fico muito agradecido e não miricia tamanha honra. Sei que você agora deu pra jogador e corrupiê no Automóveis Club. Bem bão! Tá pagando a má língua.
>
> Té logo
>
> Osvardo
>
> Cidade-Luz – domingo despois do baile

É significativo que Mário dedique a Oswald este texto de teoria ou estética da poesia moderna, que tem como subtítulo "Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista". Não surpreende, porém, que, quase simultaneamente a essa troca de amabilidades, conclua uma carta a Tarsila, de 7 de janeiro de 1925, com a seguinte frase: "O Osvaldo, já se sabe, sempre me enquisilando".[41] Estaria referindo-se à correspondência anterior?

40 Em carta a Bandeira, de outubro de 1924 (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 140), Mário já lhe conta que dedicará o livro a Oswald. O exemplar que Mário lhe deu tem a dedicatória manuscrita datada de janeiro de 1925 e pertence à coleção de Tarsila (Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila:* sua obra e seu tempo. Ed. cit., p. 191). Sendo assim, sua manifestação tanto pode ser ao inteirar-se do fato antes da publicação como ao receber o livro.

41 *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 92.

Este é o ano em que Oswald edita em Paris o livro *Pau Brasil*, com ilustrações de Tarsila. No exemplar com que presenteia Mário, põe a seguinte dedicatória: "Ao autor/ de/ Pau... licéa Brasil/ admirado/ o/ Oswald/ 1925". Mário, por sua vez, escreve um artigo sobre este livro, publicado postumamente.[42] Critica o efeito pelo efeito, a chave de ouro, a incerteza rítmica, mas também faz elogios: "Com esses defeitos qualidades e fartura excepcional de lirismo sério ou cômico acho *Pau Brasil* a obra mais completa de O. de A.". Este ensaio, juntamente com o anterior, pode ser considerado como a contrapartida de "O meu poeta futurista" – textos em que transparecem a admiração mútua e argutas análises das obras literárias. Encerrando o ano de 1925, Mário envia ao casal o "Poema Tarsiwaldo":

> Pegue-se 3 litros do visgo da amizade
> Ajunte-se 3 quilos de açúcar cristalizado da admiração
> Perfume-se com 5 tragos da pinga do entusiasmo
> Mexa-se até ficar melado bem pegajento
> E se engula tudo duma vez
> [...][43]

A caminho da Grécia e do Oriente, viagem que o casal realiza no início de 1926, Oswald, a bordo do *Lotus*, informa em uma breve carta de 14 de janeiro:

> Meu querido Mário
> Um abraço de Parthenopéia te levará a minha saudade literária. Daqui pra Grécia, Jerusalém, Egito.
> Como os velhos roteiros envelhecem!
> Oswald Lamartine de Souza Andrade

42 ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade, Pau Brasil. Sans Pareil, Paris, 1925. Reproduzido em *Brasil, 1º tempo modernista – 1917-29*: documentação. Ed. cit., p. 225-32. Oswald tomou conhecimento desse texto, escrito para ser publicado no número 4 da revista *Estética*, que não chegou a circular. Cf. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 355.

43 Reproduzido em *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 47.

Um postal da Grécia e uma carta de Nazaré registram, com muito humor, impressões da viagem. De volta a Paris, onde acompanha Tarsila nos preparativos para sua primeira exposição individual na Cidade-Luz, a histórica mostra na Galerie Percier, manda notícias ao amigo. Na carta de 1 de março, acusa recebimento de *Losango cáqui* – o qual traz a seguinte dedicatória: "Pro Oswaldo de Andrade/ com o coração do/ Mário/ São Paulo/ 22/1/26"[44] – e fala longamente do processo de criação de *Serafim Ponte Grande*,[45] que tem episódios inspirados no périplo pelo Oriente, concluindo:

> [...]
> Como vês, *Serafim* me preocupa como um filho que não quer sair.
> Agora coisas sérias.
> Recebemos *Losango*, eu e Tarsila.
> Bom, muito bom, ótimo.
> Isso é poesia. Vale a pena de ser brasileiro.
> Brigaste com Menotti, era fatal. Agradeço-te muito a delicadeza da comunicação. Caminhos tão diferentes não podiam desembocar na mesma estrada.
> E Cendrars? E Paulo, Couto, Sergio, Tácito, Guy, Alcântara, Prudente, Manuel, Yan, Aranha, Rubem.
> Manda-me notícias, recortes e números de *Terra Roxa*. Sobretudo, responde a esta carta.
> Tarsila recomenda-se.
> A exposição só em Abril.

Oswald, que durante o ano de 1925 polemizara com Menotti em virtude das críticas a *Pau Brasil*, publicadas no *Correio Paulistano*, não se surpreende com o fato de que agora seja Mário quem rompa com ele devido à crítica a *Losango cáqui* na revista *Terra Roxa e outras terras*, número 2, de 3 de fevereiro, a qual teve réplica

44 Este exemplar pertence ao Fundo Oswald de Andrade, do Cedae, IEL-Unicamp. Em 1948, Oswald rasura a dedicatória.

45 Este livro, sobre o qual há comentários na correspondência desde 1924, só será publicado em 1933.

do autor estampada na mesma página.[46] Em provável resposta à carta anterior, Mário se dirige a "Tarsivaldo" a 21 de abril, sem perder a oportunidade de alfinetar o amigo:

> [...] Eu cismo e ao meu pensamento vem de leve pousar como uma andorinha a recordação de Tarsivaldo. Oh doces lembranças da amizade! Oh recordar assim numa hora assim esses camaradões dá um gosto sossegado e rindo no coração da gente, como que vocês vão, hein? Imagino deste jeito: Osvaldo todo afobado andando léguas arranjando as coisas pra exposição e Tarsila meia com medinho trabalhando ainda algum quadro de última hora. [...] Pois esta é pra desejar felicidades pra Tarsila, não, pra Tarsivaldo porque afinal das contas sei bem que tudo que for felicidade pra um é pro outro. [...] Esta carta é pro Osvaldo aprender como é que se escreve carta, vocês ficaram sabendo do mais importante e me perceberam um pouco. Em vez Osvaldo só escreve pra fazer literatura não fala nada não conta nada, só a gente fica meio percebendo que vocês foram felizes lá pelos orientes perfumados. São mesmo perfumados?[47]

Nesse ano, Tarsila e Oswald se casam, a 30 de outubro, e Mário lhes envia os cumprimentos em tom solene:

> Permita-me a excelentíssima amiga e correligionária nas lides intelectuais do espírito que lhe venha ofertar bem como ao seu respeitoso esposo, estas florinhas singelas rociadas pela minha amaviosa saudade, que são como a recordação fraudulenta da nossa amicícia fundamentalizada na mútua estima de sentimento que ambos nós três nos correspondemos em perfeito afeto e remembrança dos tempos de antanho.[48]

46 *Terra Roxa e outras terras*. São Paulo, jan.-set. 1926. Edição fac-similar. São Paulo: Martins/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. Em carta a Drummond, de 18 de fevereiro (*Carlos & Mário – Correspondência*. Ed. cit., p. 194), Mário comenta o episódio, bem como em cartas a Bandeira, datadas de 21 de fevereiro e 3 de maio (*Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Ed. cit., p. 274-5; 288-292). Nesta última, reavalia e explica a defesa que fez do livro *O homem e a morte*, a qual desencadeou o desentendimento na redação de *Klaxon* em 1922, referido anteriormente.

47 *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 95-100.

48 Idem, p. 100.

Não há no arquivo de Mário cartas remetidas por Oswald ou Tarsila em 1927, quando o casal esteve a maior parte do tempo no Brasil. Ao publicar *Amar verbo intransitivo*, o autor presenteia-os com um exemplar, com a seguinte dedicatória: "Pra/ Tarsivaldo/ constante sempre serei/ Mário de Andrade/ S. Paulo/ janeiro 927".[49] Pouco depois, a 24 de março, Oswald publica no *Jornal do Commercio*, em sua coluna Feira das Quintas, o artigo "Álvaro Moreyra e outras questões que não são para todos".[50] Aí faz duras críticas ao livro, considerando-o "passadista", "um livro parecidinho com a vida", que seria um grande livro "se estivéssemos ainda no tempo da contribuição documental", e culmina debochando do escritor: "Um Max Jacob do Bairro do Limão. Apenas Max Jacob é fotogênico, Mário não é. Não serve nem para Carlito nem para Rodolfo Valentino". Segundo alguns críticos,[51] Mário reage ao artigo com o poema "Ponteando sobre o amigo ruim", datado de março de 1927 e publicado em *Remate de Males*.[52] Porém, em carta a Pedro Nava, de 10 de maio,[53] conta que pediu a Oswald que provasse as acusações apresentadas no artigo, ele "embatucou", mas "isso não tem importância, continuamos amicíssimos". Prova disso é que, a 10 de agosto, o casal Tarsiwaldo, regressando de viagem à Europa, surpreende Mário e o grupo que o acompanha na viagem ao Amazonas, em escala no porto da Bahia,[54] e em dezembro, assinam juntos o poema "Homenagem aos homens que agem", publicado no número 4 da revista *Verde*, de Cataguases: "Poema de Marioswald (do livro inédito Oswaldário dos Andrades)".[55]

49 Reproduzida em AMARAL, Aracy A. *Tarsila:* sua obra e seu tempo. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1975, vol. I, p. 399.

50 ANDRADE, Oswald de. *Telefonema.* Vera Chalmers (Org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 39-43.

51 Cf. BOAVENTURA, Maria Eugenia. Op. cit., p. 141, e *Carlos & Mário – Correspondência*. Ed. cit., nota 63, p. 297.

52 *Poesias completas*. Op. cit., p. 259-60. Cabe lembrar que Mário, em 19 de março de 1944, confidenciava a Mário da Silva Brito: "Ronald de Carvalho [...] uma feita, depois duma carta minha cheia de censuras a um livro dele, me falou que a amizade era um jogo de mútuas condescendências. Naquele tempo eu tinha a inflexibilidade da força do homem comigo, me recuei, as nossas relações esfriaram pra sempre e dele me nasceu o poema 'Ponteando sobre o Amigo Ruim'". (BRITO, Mário da Silva. *Diário intemporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 177). Agradeço esta informação a Marcos Antonio de Moraes.

53 *Correspondente contumaz*: cartas a Pedro Nava, 1925-1944. Fernando da Rocha Peres (Org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 87-91.

54 Cf. FONSECA, Maria Augusta. Op. cit., p. 164.

55 *Verde. Revista Mensal de Arte e Cultura*: Cataguases, ano 1, n. 4, p. 9, dez. 1927. Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978.

Quando Oswald completa 38 anos, no dia 11 de janeiro de 1928, recebe de presente de Tarsila uma tela que lhe causa grande surpresa. Junto com Raul Bopp, batizam-na *Abaporu* ("que come gente", em língua tupi) e decidem fundar um movimento aí inspirado. Assim se inicia a Antropofagia, cujo manifesto é publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, de maio desse ano.

Na fase inicial do movimento antropófago e até a primeira dentição da revista, Tarsila, Oswald e Mário ainda são bastante próximos, embora haja provocações, desentendimentos e desacordos cada vez mais frequentes. *Macunaíma*, também publicado nesse ano – que teve um trecho antecipado no segundo número da revista, em junho, antes de chegar às livrarias –, é reivindicado como uma manifestação do movimento, e alguns críticos apontam nesse herói traços oswaldianos.[56] Data de 19 de maio de 1928 a última carta de Oswald que integra o arquivo de Mário:

> Você nem sabe como escreveu uma coisa linda. Linda e profunda.[57] Quando eu chegar (*tempestadinha d'homem*) faço questão que você me raconte as maravilhas de Marajó. E eu te levarei as gravatas de Paris. Topa!
>
> Tudo bem
>
> A antropofagia é um fato.

Escrita a bordo do *Alcântara*, quando Oswald viajava a Paris com Tarsila, que lá realizaria sua segunda exposição individual, é a carta mais carinhosa dirigida ao amigo e, como a primeira correspondência, uma das poucas sem piadas. Mário responde ao casal no mesmo tom, a 16 de junho:

56 Cf. CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: Op. cit., p. 78.

57 Refere-se ao poema "Manhã" (cujo último verso parodia no trecho que destacamos na carta), publicado no número 1 da *Revista de Antropofagia*: "[...] Tinha um sossego tão antigo no jardim,/ Uma fresca tão de mão lavada com limão/ Era tão marupiara e descansante/ Que desejei... Mulher não desejei não, desejei.../ Se eu tivesse a meu lado ali passeando/ Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...// Na doçura da manhã quase acabada/ Eu lhes falava cordialmente: – Se abanquem um bocadinho/ E havia de contar pra eles os nomes dos nossos peixes/ Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitória, Marajó,/ Coisa assim que pusesse um disfarce de festa/ No pensamento dessas tempestades de homens". Ao ser recolhido em *Remate de males*, livro publicado em 1930, o poema traz, em seguida ao título, a data entre parênteses: "18-III-1928". Cf. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Op. cit., p. 267.

> escrevo-vos primeiramente para saber da vossa saúde o que muito me contenta. [...] Quanto a mim vou passando como Deus quer e são boas as minhas disposições tanto fisiológicas como mentais. E vós, amigos meus, como ides? onde estais? etc. Aceitai um puro abraço deste amigo que muito vos quer. Ride! Ride e aproveitai a mocidade porque isso, além de ser natural e consoante às leis da natura, me enche de puro gozo amigal.[58]

As últimas cartas, assim como algumas dedicatórias citadas, espelham uma grande amizade caracterizada pela admiração mútua, quase sempre, no caso de Oswald, encoberta pelo caráter intempestivo, mordaz, e pelo prazer da blague e do riso solto.

Cacos de sentimento Em meados de 1929,[59] quase um ano depois da última carta de Oswald, Mário rompe definitivamente com ele, por motivos até hoje não totalmente esclarecidos. Especula-se que as razões principais foram a disputa pela liderança do movimento modernista e questões políticas. Não são descartadas, porém, as atitudes mordazes de Oswald e suas impiedosas blagues. Mário da Silva Brito, em depoimento registrado no documentário *Miramar de Andrade*, afirma que a causa da briga foi uma referência que ele fez ao amigo como "boneca de piche".[60] **S**egundo Aracy Amaral, os motivos do rompimento foram os constantes ataques de que Mário foi alvo na segunda dentição da *Revista de Antropofagia*, desencadeados por uma atitude sua reprovada pelos companheiros: ter comparecido a uma reunião em que estava presente Alberto de Oliveira, na casa de Yan de Almeida Prado.[61] No texto "Os três sargentos", de 14 de abril de 1929, assinado por Cabo Machado (provável pseudônimo de Oswald, que remete ao poema homônimo publicado em *Losango*

58 *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 101.

59 Em carta a Mário, de 6 de maio, Bandeira conta-lhe: "Alcântara informou-me que você, Paulo Prado, etc. e Guilherme romperam com Miramar". A resposta de Mário a essa carta, de 11 de maio, tem um longo trecho suprimido ao ser publicada, que provavelmente tratava desse assunto. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 415-416.

60 *Miramar de Andrade*. Roteiro e direção: Cristina Fonseca. São Paulo: TV Cultura, [1990?].

61 Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 3ª ed. Ed. cit., p. 302.

cáqui[62]*)*, o autor de *Macunaíma* é caracterizado como "o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino", e aí se insinua que sua amizade com os escritores do grupo Verde motiva a realização de críticas parciais, não isentas.[63] O assunto é retomado em "Moquém", de 24 de abril, assinado por Tamandaré (pseudônimo de Osvaldo Costa), com mais duros ataques, acusando-o de fazer uma crítica de "comadrismo indecente". "Miss Macunaíma", publicado em 26 de junho, assinado por Otacílio Alecrym[64] (que não pudemos identificar), é uma paródia que pode ter interpretações diversas e remete ao texto "Miss Brasil", publicado na coluna Táxi, no *Diário Nacional* de São Paulo, a 20 de abril.[65] Pairam sobre isso tudo insinuações sobre o homossexualismo de Mário, questão ainda a ser discutida pelos críticos do Modernismo.

Em carta dirigida a Tarsila, para ser lida também por Oswald, a 4 de julho, Mário fala do rompimento com o amigo, referindo-se provavelmente a esses fatos. Visivelmente abalado, lamenta o ocorrido:

> Por isso mesmo que a elevação de amizade sempre existida entre você, Osvaldo, Dulce e eu foi das mais nobres e tenho a certeza que das mais limpas, tudo ficou embaçado pra nunca mais. É coisa que não se endireita, desgraçadamente pra mim.
>
> [...] E quanto a mim, Tarsila, esses assuntos, criados por quem quer que seja (essas pessoas não me interessam), como será possível imaginar que não me tenham ferido crudelissimamente? Asseguro a vocês [...] que as acusações, insultos, caçoadas feitos a mim não me podem interessar. Já os sofri todos mais vezes e sempre passando bem. E nem uma existência como a que eu levo pode se libertar deles. [...]

62 ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Ed. cit., p. 144.

63 Nesse texto, também é atacado Antônio de Alcântara Machado, que havia dirigido a primeira dentição da *Revista de Antropofagia*, mas fora afastado na segunda fase e havia rompido com Oswald. O autor de *Pathé-baby* apresenta sua versão dos fatos, afirmando também que o rompimento de Mário com Oswald fora motivado por esses textos, na correspondência a Alceu Amoroso Lima, datada de 15 de maio de 1930; recolhida em BARBOSA, Francisco de Assis. *Intelectuais na encruzilhada:* correspondência de Alceu Amoroso Lima e Antônio de Alcântara Machado (1927-1933). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 82-5. Nesse ano de 1929, Tarsila, traída por Oswald com Pagu, separa-se dele, e Paulo Prado, alvo de ataques na mesma revista, também rompe com o antropófago.

64 *Revista de Antropofagia* (1ª e 2ª dentições. 1928-1929). Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976.

65 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional.* Telê Porto Ancona Lopez (Org.). São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 89-91.

> Mas não posso ignorar que tudo foi feito na assistência dum amigo meu. Isso é que me quebra cruelmente, Tarsila, e apesar de meu orgulho enorme, não tenho força no momento que me evite de confessar que ando arrasado de experiência.[66]

Conclui evidenciando seu desejo de preservar a amizade com Tarsila, a quem se dirige muito grave e respeitosamente, o que de fato ocorreu, como o comprova a correspondência que mantiveram até 1940.

Alguns depoimentos de pessoas próximas a Oswald[67] informam que, após várias tentativas frustradas de reconciliação, este passou a intensificar seus ataques a Mário. Por outro lado, em outras cartas, anteriores e posteriores ao rompimento, este último varia a expressão de seus sentimentos com relação ao antropófago. A análise desses fatos, contudo, seria tema para outro artigo. Segundo Candido, por não guardar rancor e esquecer facilmente as birras, era natural que Oswald quisesse reconciliar-se; porém, o motivo alegado por Mário para não fazê-lo, embora já tivesse rompido e feito as pazes com outras pessoas, é que o continuava respeitando.[68]

Em carta a Bandeira, datada de 18 de janeiro de 1933, Mário refere-se ao ex-amigo nos seguintes termos:

> eu odeio friamente, organizadamente, a quem certamente não ofereceria um pau à mão, pra que ele se salvasse de afogar. Você está vendo que sou assassino em espírito! Mas é que eu me gastei excessivamente com ele. Fomos demasiadamente amigos para que eu possa detestá-lo pelo que ele me fez. Mais o detesto pelo que ele não fez, [...]

66 *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Ed. cit., p. 106. Em depoimento a Léo Gilson Ribeiro, em 1972, Tarsila dá a entender que esta seria uma resposta de Mário a uma carta sua, enviada a pedido de Oswald, propondo que fizessem as pazes (Apud *Carlos & Mário – Correspondência*. Op. cit., p. 437, nota 10). Porém, não há informações sobre essa carta, pois a única correspondência de 1929 entre Tarsila e Mário, recolhida por Aracy Amaral, é esta de 4 de julho.

67 Tarsila, no depoimento a Léo Gilson Ribeiro, citado, afirma: "[...] quando o Oswald viu que ele não voltava mesmo às boas, continuou a falar mal do Mário". (Apud *Carlos & Mário – Correspondência*. Op. cit., p. 437, nota 10). Antonio Candido registra: "Contava-se que Oswald fazia sobre o antigo amigo piadas terríveis e divertidas, que corriam mundo. Mas eu só o ouvi falar dele no plano intelectual, com discrição e naturalidade, talvez porque o tempo da virulência tivesse passado quando estreitamos relações". Em "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: Op. cit., p. 79.

68 Cf. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". Op. cit., p. 76 e 79.

> e se eu não salvava o Osvaldo se se desse a ocasião disso, não seria por ódio propriamente, seria por despeito.[69]

Mais de um ano depois, em carta a Drummond, de 16 de dezembro de 1934, é mais explícito quanto a seus sentimentos:

> [...] pensei longamente no Osvaldo de Andrade. Está aí um com o qual eu jamais farei as pazes enquanto estiver na posse das minhas forças de homem. Não é possível. Há razões pra odiar, e talvez eu tenha odiado mesmo no princípio. Mas foi impossível, percebi isso muito cedo, perseverar no ódio. É besteira isso de falar que o ódio é uma espécie de amor, não é não. Como tinha de recontinuar no amor tive de abandonar o ódio. [...] o que hei de fazer, não faço pazes, não sei se existe etc., mas a verdade é que eu quero bem ele.[70]

Porém, se a reaproximação fracassou, como protagonistas do Modernismo, mesmo depois do período heróico, jamais se afastaram. A admiração e a disputa, que caracterizaram a amizade, permaneceram após o rompimento. Em 1942, Mário faz um balanço da Semana de 22 em conferência no Rio de Janeiro e em São Paulo,[71] e não deixa de mencionar Oswald entusiasticamente: "a figura mais característica e dinâmica do movimento". Em 1944, quando a caravana modernista que acompanhou Blaise Cendrars ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas Gerais completa vinte anos, é a vez de Oswald rememorar, na conferência realizada em Belo Horizonte, sem omitir o nome de Mário.[72] Em carta a Bandeira, de 20 de janeiro do mesmo ano, Mário admite continuar lendo a obra do então inimigo[73] e

69 *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 547-8.

70 *Carlos & Mário – Correspondência*. Op. cit., p. 435-6. Sobre o assunto, v. tb., neste número de *Teresa*, a carta de Mário de Andrade a Fernando Mendes de Almeida, em 25 set. 1940 ("Documentos").

71 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Op. cit., p. 253-80.

72 ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004, p. 162-175.

73 Ao contrário do que se poderia supor, ingressaram, na biblioteca de Mário, obras de Oswald publicadas depois do rompimento:

– *Marco zero I. A revolução melancólica*, de 1943, traz dedicatória de Oswald de Andrade Filho;

– *Marco zero II. Chão*, de 1945, é dedicado pelo próprio Oswald, durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores – realizado em São Paulo, de 22 a 27 de janeiro –, mas suas folhas não chegaram a ser cortadas. A dedicatória é a seguinte: "Exemplar do congressista/ Mário de Andrade/ p.e.o. de/ Luiz Jardim/ o/ Oswald

reconhece seu valor: "Se eu fosse crítico literário, agora, eu seria obrigado a aprovar calorosamente uma obra como *Marco zero* pelo que representa, mas cujo autor é um crápula completo".[74]

Vista *a posteriori*, a primeira correspondência de Oswald adquire um valor simbólico, pois prenuncia o luto que terá de guardar pela morte de Mário, a qual precede a sua em quase dez anos, amargando a frustração por não terem refeito a amizade. Estando em uma estação de águas, ao tomar conhecimento pelos jornais do fato ocorrido em 25 de fevereiro de 1945, só lhe resta o choro convulsivo. A frase lapidar de Antonio Arnoni Prado sintetiza o verdadeiro destino de Mário e Oswald: "separados na vida, mas sempre próximos na ambiguidade dos sonhos e no poder alusivo da literatura".[75]

Gênese Andrade é pesquisadora, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo e atualmente realiza o pós-doutorado na Unicamp, organizadora de *Feira das Sextas* [Globo, 2004] e *Un diálogo americano:* modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932) [com Pablo Rocca; Universidad de Alicante, 2006].

de Andrade/ 1945 – Jan". A sigla "p.e.o." significa "por especial obséquio". Em carta a Drummond, de 11 de fevereiro de 1945, Mário faz comentários sobre o Congresso, mas não menciona o nome de Oswald. Em Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: Op. cit., p. 79-80, Candido conta sobre a participação de Mário e Oswald no Congresso, no qual o crítico também esteve presente;

– de *Poesias reunidas O. Andrade*, também de janeiro de 1945, embora sem dedicatória, chegou à rua Lopes Chaves nada menos do que o exemplar "A", o primeiro dos vinte especiais, em papel creme, com uma ponta-seca original de Tarsila, como informa o cólofon.

Na biblioteca de Oswald, há apenas, das obras de Mário desse período, *Poesias*, publicado em 1941, com dedicatória de Oswald para sua esposa Maria Antonieta d'Alkmin, datada de 1943. Este exemplar integra o Fundo Oswald de Andrade, do Cedae, IEL-Unicamp. Porém, como seus pertences se dispersaram, pode ser que outros livros de Mário posteriores ao rompimento tenham passado por suas mãos, muito provavelmente sem dedicatória do autor.

74 *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op. cit., p. 670.

75 PRADO, Antonio Arnoni. "Antonio Candido, anotador à margem." In: *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 310-1. A esse ensaio (p. 309) pertence também o trecho que constitui a epígrafe deste artigo.

Cartas provincianas: Gilberto Freyre e Manuel Bandeira em crônica epistolar

Silvana Moreli Vicente

Resumo Gilberto Freyre e Manuel Bandeira começaram a trocar cartas em 1925. A leitura do conjunto lança luz sobre o estilo de escrita de ambos, além de ajudar a compor um quadro com elementos fundamentais para se compreender a dinâmica do Modernismo no Brasil. Recife e Rio de Janeiro são os espaços em que desfilam personagens e episódios contados nas linhas dessas "crônicas epistolares". **Palavras-chave** Gilberto Freyre; Manuel Bandeira; cartas no Modernismo brasileiro.

Abstract *Gilberto Freyre and Manuel Bandeira started to exchange letters in 1925. The reading of this material highlights the literary style of both writers, as well as helps to build a cultural background that is fundamental to comprehend the dynamics of the Modernism in Brazil. Recife and São Paulo are the locations of some characters and episodes of these "epistolary chronics".* ***Keywords*** *Gilberto Freyre; Manuel Bandeira; letters in the Brazilian Modernism.*

A epistolografia em Gilberto Freyre entra como prática paraliterária que se afirma com especial relevo dentro de uma obra que procurou dignificar formas consideradas secundárias, impuras ou fronteiriças, como o ensaio, a autobiografia, a biografia, as memórias, o diário etc. Muito cedo Freyre foi um escritor de cartas. Sua correspondência – em grande parte ainda inédita – consegue deixar a marca de um tempo, de uma história pessoal e coletiva centrada no Recife; espraia-se pelos quatro cantos do país, pela América Latina, Estados Unidos, Europa, África etc. Assumindo a postura de um humanista que por tudo se interessa, que tem pavor do pensamento sectário e do saber especializado, Freyre também consegue compor uma lista de correspondentes da qual fazem parte as figuras mais controversas do século XX e que vai do grupo de escritores modernistas *avant-garde* a colaboradores de Portugal salazarista e neocolonialista.

Particularmente as cartas trocadas entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira estão entre aquelas que configuram um mundo à parte, de relações que se desenrolam em tom menor, sem pretensão de grandeza. Nelas, o miúdo da vida cotidiana é desfiado de um para o outro: de um lado, o recifense radicado no Rio de Janeiro Manuel Bandeira tem a oportunidade de travar relações mais próximas com sua terra, de se *provincianizar*; de outro, o recifense cosmopolita Gilberto Freyre pode atualizar-se e viver, quando não presencialmente, os burburinhos das rodas intelectuais e literárias do então Distrito Federal. As cartas, desse modo, testemunham que não havia propriamente um abismo entre o Modernismo do eixo Rio-São Paulo e o Modernismo do Nordeste. Diferenças por certo existiram, alimentadas por rixas individuais, mas, sobretudo nas décadas de 1920 e 30, as confluências foram várias e os documentos da época confirmam a colaboração mútua.[1]

1 Nesse contexto, vale recuperar o contraponto realizado por Gilda de Mello e Souza: "Em resumo: as diferenças notórias que, no decorrer dos anos, afastam Gilberto Freyre de Mário de Andrade não impediam a espécie de cruzamento que no decênio de 1920 os aproxima, quando o primeiro, depois da estadia nos Estados Unidos, volta para o Brasil e o segundo encerra com *Macunaíma* a etapa nacionalista que havia construído no gabinete. É o momento em que ambos pensam o Brasil moderno sem perder o contacto com a cultura popular e a contribuição do passado, embora cada um realize essa tarefa [...] segundo seu temperamento e anseio cultural" (SOUZA, Gilda de Mello e. O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2005). Importa ainda dizer que, nas duas direções, a presença amiga e constante de Manuel Bandeira foi decisiva: de um lado, dialogando com o projeto nacio-

Quando Freyre e Bandeira iniciam a correspondência, este já era um escritor respeitado nos círculos modernistas do Rio e São Paulo. A relação que se estabelece é de grande consideração de ambas as partes. Quatorze anos mais velho, Bandeira também inspira confiança como homem experimentado, que não seria alvo fácil da fúria de um jovem e quixotesco aspirante a escritor. Desse modo, esta é uma das poucas relações que se resguardam da incontrolada ânsia devoradora daquele que se tornaria "o mestre de Apipucos". Diante do escritor sóbrio e discreto que é Bandeira, Freyre tem a oportunidade de exercitar uma escrita mais simples, sem os grandes torneios sintáticos que caracterizam seu estilo de linhas barrocas. É como se o ideal franciscano de vida e escrita, manifestado em alguns de seus textos – franciscanismo "inimigo do intelectualismo; inimigo do mercantilismo; lírico na sua simplicidade; amigo das artes manuais e das pequenas indústrias; e quase animista e totemista na sua relação com a Natureza, com a vida animal e vegetal",[2] portanto uma espécie de categoria simbólica característica do mundo orgânico pré-burguês –, aqui pudesse ser mais livremente experimentado, sem pompas, sem grandes lances. Em verdade, o lirismo em tom menor acaba dando a tônica de muitas dessas cartas, como esta de Bandeira, datada de 1935:

> Afinal desencantei a viagem a Cambuquira. Estou aqui desde o dia 15, e parece que as águas estão me fazendo grande bem.
>
> Gostei muito de Cambuquira, que é bem simples e bonitinha. O que estraga um pouco isto são os aquáticos – gente que tem quase todos um ar pará de favorecidos da sorte, muito irritante. Tenho levado uma vida de completo repouso, levantando às 6 da manhã e deitando às 9 da noite.
>
> Anteontem fui numa excursão a Campanha, cidadezinha morta que fica a um ¾ de hora daqui. Faz agora justamente 30 anos que cheguei lá carregado. Verifiquei que era um camelo em 1905, pois não senti então a delícia que são aquelas ruas tão simples, tão modestas, com os seus casarões quadrados, quase todas com bicos de telhado em forma de asa de pombo. Há lá uma rua Direita (hoje tem nome de gente) que é

nalista de Mário de Andrade; de outro, dando alento à ideia de província e de região que então Gilberto Freyre procurava desenvolver.

2 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 212.

um encanto: tão genuinamente brasileira, tão boa, dando vontade de morar nela. O passeio que foi de noite, com o luar (uma lua sem nada de mozarlesco, lua-Dantas, simples e bom satélite) foi dessas cousas que a gente não esquece. Diante das duas casas onde morávamos, e onde passei o Diabo, me senti valado, com um nó na garganta. Assim como no interior da matriz, uma igreja tristíssima, [fase] essa, sim, parece o "huge baru" que Luccock viu nas igrejas de Ouro Preto. Faziam a Via-Sacra e eu estive longo tempo imaginando quantas vezes minha mãe e minha irmã estiveram ali ajoelhadas rezando para que eu não morresse.[3]

Esse trecho é de um lirismo tocante pela discrição e sobriedade de expressão. O modo de descrever o estilo de vida pacato da pequena cidade é como uma pintura de paisagem de linhas rápidas que registrasse um instante particularíssimo. A despeito da despretensão com que é realizada, esta composição com palavras corridas e impressões ligeiras toma uma dimensão confessional que procura destacar da vida que passa algo de imortal, de verdade sempiterna. Esta beleza é antevista por meio do contato epistolar enquanto ato desprendido de diálogo entre amigos. Note-se como a sensibilidade do poeta procura compor um quadro singelo, em que a bondade, como qualidade, é um misto de psicologia do indivíduo, da coletividade e dos espaços que "têm alma", com suas "ruas tão simples, tão modestas", "uma rua Direita [...] que é um encanto: tão genuinamente brasileira, tão boa, dando vontade de morar nela". O estilo de escrita é de uma simplicidade tocante: os adjetivos são poucos, quase minimalistas e pueris ("simples", "bonitinha", "modesta", "boa", "tristíssima"), e a sintaxe é essencialmente paratática, sem grandes torneios.

Numa pequena mudança de tom, mas que não compromete a essência do todo, o remetente, até agora uma construção autoral que se passaria como um ingênuo de primeira natureza, reflete, no período seguinte, sobre seu próprio destino e, nessa autoironia de toques românticos, confidencia o teor dessa amizade de uma década, fundamentalmente construída por cartas e por noites de boêmia nas ruas cariocas:

3 Carta de Manuel Bandeira a Gilberto Freyre. Cambuquira, 23 de março de 1935 (Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre, Recife).

> Esta vida é uma merda, seu Gilberto. Mas não quero acabar com amarguras esta carta. No descalabro que foi a minha vida, ainda me sobram amizades sólidas como a das Blanks, a sua, do Rodrigo e poucos mais. E quis escrever isto a você para dizer que a lembrança destes bons amigos me acompanhava enquanto eu andava como um fantasma sem eira nem beira pelas ruas desertas daquela cidadezinha morta.[4]

O modo como Bandeira se expressa ao amigo parece encontrar perfeita correlação na forma do relato simples: trata-se de uma correspondência íntima, que se quer sincera e desprendida de maiores intenções, de base essencialmente afetiva. A correspondência como gênero textual, por explorar esta esfera da intimidade, por não desejar cultivar um público amplo e não querer uma tensa urdidura ou arte *stricto sensu*, destaca-se de outros gêneros textuais amplamente cultivados, como o romance, a poesia e o drama; porém, é interessante notar que a maneira como ela se realiza tem muito a ver com a construção lírica de Bandeira, pela aproximação íntima e afetiva com a realidade, com o cotidiano, com a vida comum. O desprendimento que vemos também nas crônicas liga-se indiretamente com a correspondência enquanto prática textual. Num mundo em que os indivíduos progressivamente se afastam, compelidos pela sociedade de massa a uma anulação do eu, como contraste aqui haveria uma vivência afetiva intensamente humana, vital.

Também essa troca, cuja tônica é dada por Bandeira, nada tem da retórica socialmente estabelecida para o relacionamento entre indivíduos dominante até o século XIX, desenvolvida essencialmente no seio da sociedade estratificada e hierarquizada segundo códigos de convivência dos tempos coloniais e monárquicos. O alto grau de formalização foi justamente bombardeado com o fortalecimento da sociedade burguesa e com os discursos que fomentavam os anseios de democratização da educação e da cultura, o que no Brasil se deu mais uniformemente a partir do século XX. Como contraste a essa escrita bela e desprendida de Bandeira, temos, a seguir, um pequeno exemplo de domínio do código socialmente elaborado que regia a correspondência entre Gilberto Freyre e Oliveira Lima, alto representante da elite culta e esclarecida no Brasil do século XIX. Freyre escreve em 1923:

4 Idem.

> Recebi sua amável cartinha e as três cartas de apresentação para São Paulo. Não sei como agradecer tanta gentileza da sua parte. Já não são poucos os incômodos que lhe tenho causado. Sabe que, por motivos de educação um tanto hirta que recebi e talvez por isso mesmo – mas não estou certo – de temperamento, não sou efusivo nem quando escrevo nem quando falo. Creio mesmo que o outro extremo, o que lamento. Porém creia, meu caro amigo, que o amo com todo coração – ao Senhor e à Dona Flora, alma irmã da sua, nobre e boa. Isto pondo à parte os obséquios recebidos. Simples obséquios não criam uma grande estima; não o faz a mera gratidão. Dizia Emerson que os favores eram como maçãs que se davam a crianças e logo esquecidas. O que uma pessoa de bem não esquece é a inspiração recebida d'outra – e sua vida e a sua alma e a sua amizade quase paternal têm sido para mim forte inspiração. Como esta carta é muito íntima não hesito em revelar que o seu nome e o de Dona Flora estão não só na minha lembrança como nas minhas preces.[5]

Gilberto Freyre lança mão, neste momento, de um expediente estilístico recorrente em sua escrita. Afirma uma simplicidade retórica negada na própria forma de expressão, ou seja, paradoxalmente diz aquilo que não faz, ou aplica o seu contrário. O autor afirma que não conseguiria desenvolver aquela adequação rara entre forma e conteúdo pelo simples fato de que agradecer ao destinatário implicaria uma forma grandiloquente pela própria natureza grandiosa dos gestos que lhe foram dedicados. Constatação propalada pelo autor: ele não é efusivo, ou seja, não se dá ao derramamento sentimental, nem quando escreve, nem quando fala. Tratar-se-ia de uma escrita "magra", consequência de "educação um tanto hirta" ou temperamento. Contudo, a escrita com seus rodeios e imagens surpreendentes mostra o contrário: "o amo com todo coração – ao Senhor e à Dona Flora, alma irmã da sua, nobre e boa". O que vemos, desse modo, é a aplicação de um expediente retórico de linhas barrocas com o maior de seus brilhos numa comunicação do dia a dia. Freyre sabia compor arabescos literários como ninguém e deles se serviu, em inúmeros momentos, para aglutinar imagens as mais contrastantes,

5 Carta de Freyre a Oliveira Lima. Lisboa, Consulado do Brasil, 05/02/1923. In: FREYRE, Gilberto. *Em família: a correspondência de Oliveira Lima a Gilberto Freyre*. GOMES, Ângela de Castro (Org.). Campinas: Mercado de Letras, 2005, p. 166-7.

posições as mais inconciliáveis, sensações as mais chocantes, numa escrita que certamente bebeu muito da retórica dos Seiscentos e que tem bastante a ver com a sua abordagem da herança do Brasil patriarcal, em sua plasticidade e sincretismo. Se o Brasil, na perspectiva do sociólogo, encontrou caminhos para combinar seus contrários, inicialmente pelo intercurso sexual, igualmente sua escrita foi sendo lapidada no sentido de desenvolver formas de assimilação agregadora. Ou, ainda, um modo privilegiado de abrigar o contrário daquilo que se diz pode ser visto sem dúvida no polêmico tema da pressuposta visão idílica da escravidão no Brasil, afirmada mas retoricamente negada ao longo das páginas de *Casa-grande & senzala*, que se esmeram no sentido de dar vida a quadros narrativos dos mais cruéis e dramáticos. Assim como o discurso de Freyre, em seus melhores ensaios, se configura com idas e vindas, afirmações e negações, avanços e retrocessos que tipificam o universo impuro de contradições próprias da nova civilização, sua correspondência encarna inúmeros paradoxos. A documentação epistolar, apesar de ser um conjunto aparentemente secundário, mostra também o quanto a figuração retórica estava impregnada em seu discurso mais íntimo.

Por outro lado, ainda sobre a expansiva reverência a Oliveira Lima, a resposta deste àquelas palavras de fato efusivas foi, digamos, magra, mas expressa uma espécie de autêntico amor paternal, de doação para a qual não se espera nenhuma recompensa:

> Recebi a sua última de 5 de fevereiro. Não me agradeça: não há motivo para isso. O sr. é bastante efusivo pelos seus atos, não precisa sê-lo pelas suas palavras. Os atos valem mais. Nós o estimamos muito e desejamos de coração vê-lo feliz. Penso que se o sr. for para São Paulo, dar-se-á bem.[6]

Freyre parece alimentar-se, de forma mais flagrante que Bandeira, de paradoxos. Porém, aquilo que o sociólogo chama de harmonia de antagonismos, porquanto considera metades que não se misturam, fica bem evidente na própria maneira como ele se autorretrata, falando de incompatibilidades, de privações, de

6 Carta de Oliveira Lima a Gilberto Freyre. Frankfurt, 17/02/1923. In: FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 168.

antagonismos – "a vida de *scholar gipsy* priva o homem da vida simples".[7] Talvez a figura de linguagem mais adequada para dizer esta harmonização de antagonismos seja a antítese, já que temos uma combinação, como em mosaico, de duas metades conflitantes, que só podem ser destrinchadas no detalhe pelo analista atento:

> E um desses dias, aí chegará num cargueiro ou na 3a classe [...] este provinciano (cosmopolita, cigano, romântico, *modern*,[8] *intellectual*, radical, reacionário, revolucionário, ortodoxo, Raul dos Passos – irmão do Dos Passos, daqui, o de *Three soldiers*. [Seraphim] Jung, Jorge Rialto, Antonio Ricardo[9] etc. etc. – oxoniano, M. A.[10] Columbia, Stanfordiano, etc. etc. etc.). Raspado tudo isso, o provinciano, a quem todas as festas da Califórnia não fazem esquecer o gosto amargo (desculpe esse classicismozinho) de um maracatu do Outeiro [...]. Entretanto, eu posso raspar tudo isso de mim? Não [...], a nostalgia do grande mundo não me deixará de todo; as memórias que estavam secando, abriram-se de novo [...]. Meu caro Flag, desculpe tanta literatura; não é só literatura.[11]

O que atrai o leitor não é só o exercício daquela "ambiguidade dinâmica", expressão cunhada por Antonio Candido[12], mas um exemplo de astúcia autoral que caracteriza seus, a meu ver, mais brilhantes ensaios literários *à la Montaigne*. Esta

7 Carta de Gilberto Freyre a Manuel Bandeira. 9 de janeiro de 1931 (Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro).

8 Os sublinhados são do original.

9 Jorge Rialto e Antônio Ricardo são alguns dos pseudônimos que Gilberto Freyre utilizou em artigos para *A Província*, periódico do Recife.

10 Abreviação do título de *Magister Artium* ou *Master of Arts*, que Gilberto Freyre recebeu na Universidade de Columbia apresentando a dissertação *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*, defendida em 1922.

11 Carta de Gilberto Freyre a Manuel Bandeira. 9 de janeiro de 1931 (Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro).

12 Segundo Antonio Candido, "uma vez constatado que é difícil e desnecessário classificá-lo, dada a natureza da sua personalidade intelectual, a fecunda diversidade do seu pluralismo, compreendemos melhor a ambiguidade dinâmica sentida na leitura da sua obra, – onde, quando saímos à busca do sociólogo, deslizamos para o escritor; e quando procuramos o escritor, damos com o sociólogo. Se procuramos especificamente o crítico, acharemos quase sempre o estudioso que utiliza impuramente a literatura para fins da sua construção sociológica; mas a impura utilização torna-se de súbito tratamento vivificante, que retorna sobre a literatura a fim de esclarecê-la". (CANDIDO, Antonio. Gilberto Freyre: crítico literário. In: AMADO, Gilberto *et alii*. *Gilberto Freyre – sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 120-1.)

dramatização da *persona* lança luz sobre um jogo intenso de máscaras que se chocam e se combinam a todo momento. Tal vontade de expressão que permeia os momentos mais tranquilos da vida podemos observar neste trecho, em que Gilberto Freyre, em 28 de dezembro de 1934, fala sobre si em terceira pessoa:

> Bons anos! A v. e às boas amigas Blank, inclusive a pequenininha – Bons Anos! Estou com saudades. V. não dá um ar de sua graça, deixa o provinciano [sem] notícias, fora das novidades da Metrópole. Mas o provinciano não esquece v. nem as boas amigas de Santa Teresa. O provinciano atravessou um ano que não foi dos melhores de sua vida – doente quase todos estes últimos seis meses. [Finalmente] parece que voltou agora do seu "equilíbrio [fisiológico]". O provinciano está feliz no casarão velho onde mora agora com a família, numa puxada assobradada – puxado, dizem os requintados de Capiberibe, mas nós provincianos das margens do [Capibaribe] dizemos puxada. (Coisa velha e boa, bem boa, mas não deixo [de] ter saudades do K.[13] onde esperava viver toda a vida.) O provinciano está sentimental. O provinciano tem estado horrivelmente sentimental, até mesmo atacado de "self-pity". Já esteve uma vez assim e curou-se lendo Nietzsche. Agora, com tanto [...], não tem recorrido a Nietzsche: tem recorrido ao fumo. [...] Mas cigarro só inglês, que o provinciano tem coisas de requintado misturadas com o seu plebeísmo de *club* [...] e festas de igreja. Vou deixar essa história de "o provinciano" que está virando literatura e retomar o meu eu.[14]

É bastante difícil separar o que é exercício de estilo do que é expressão sincera. De qualquer modo, toda ela é tomada por aquela ambiguidade dinâmica que vaza o discurso aparentemente simples. O que temos é uma vontade quase doentia de contar e recontar a própria história e de usar tintas em combinação intensamente dramática.

No ensaio "A literatura moderna do Brasil", Freyre, ao final, dedica considerações acerca da centralidade do Recife – a capital intelectual do Nordeste, segundo o

13 "K." provavelmente significa Carrapicho (Karrapicho), casa mourisca que pertencia a Ulysses Freyre, irmão de Gilberto. Foi ali que Gilberto Freyre escreveu *Casa-grande & senzala*.

14 Carta de Gilberto Freyre a Manuel Bandeira. Recife, 28 de dezembro de 1934 (Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro).

escritor – para a revolução que se teria processado no Brasil da primeira metade do século XX. As palavras que utiliza para tanto são fundamentalmente centrípetas, ou melhor, lançam foco sobre as coisas de dentro, sobre a intimidade, sobre a província:

> Resistindo à ideia de que o progresso material e técnico deve ser tomado como a medida da grandeza do Brasil, os regionalistas brasileiros viam no amor à província, à região, ao município, à cidade ou à aldeia nativa condição básica para obras honestas, autênticas, genuinamente criadoras e não um fim em si estreito.[15]

Ao valorizar demasiadamente o papel da província nos processos culturais, o Gilberto Freyre mais cético, combativo e polêmico perde um pouco sua força quando não lança mão daqueles expedientes formais de choque. Ser um provinciano virtuoso é contrapor-se também aos valores cosmopolitas enxertados num país de características únicas, mas não desprezá-los de todo. Por isso existe o mau e o bom provinciano, sendo que este jamais deve deixar de empregar um estilo vivaz e espirituoso, sob pena de se perder numa exaltação vazia e baixa, excessivamente sentimental, das coisas da terra. Vale dizer que, ao dizer-se provinciano, Freyre também finca os pés num discurso bastante policiado, sujeito às críticas mais severas, aos preconceitos mais desonestos. Grande parte dessa linha de força contrária aos valores da província enraíza-se na própria ideia de modernidade que se propaga ao longo dos séculos XIX e XX, como nota o crítico italiano Alfonso Berardinelli:

> A modernidade, especialmente a modernidade poética, nasceu como negação da província, daquele universo orgânico, internamente estruturado, intensamente visível em cada uma de suas partes e fechado que é a província. Fechamento de onde se entrevê ou se sonha um espaço livre e aberto. Província é antes de tudo o limite, a fronteira além da qual deveria existir ou se imagina que exista o Grande Mundo.[16]

15 FREYRE, Gilberto. "A literatura moderna no Brasil". In: *A interpretação do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 313.

16 BERARDINELLI, Alfonso. "Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna". In: *Da poesia à prosa*. Trad. de Maurício Santana Dias. Org. e prefácio Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 68.

Negar uma literatura intransitiva, essencialmente metalinguística e fragmentada, carro-chefe da proposta moderna, a fim de privilegiar a comunicação, o sentido de completude e fechamento de origem arcaica, bombardeados pelos mesmos discursos da modernidade *avant-garde*, é ainda mais temerário num país que é também marginal, província, tendo em vista a conjuntura geopolítica que o submete aos centros metropolitanos do capitalismo avançado. Porém, Freyre lança mão das duas moedas: daquela mais provinciana e tradicional combinada àquela mais vanguardista e moderna. A boa mistura dá "o provinciano do bom".

Assim, aquela instância autoral intensamente buscada que, sendo o bom provinciano, incomoda, agita, duvida, brinca, desconcerta – e que já tirou do sério mesmo o próprio Bandeira, conhecido por sua tolerância e parcimônia ("As nossas cartas se cruzaram. Não há, pois, motivo para as lamuriazinhas irônicas do sociólogo"[17]) –, mostra-se com toda a sua verve em alguns documentos epistolares. Assim, se por um lado Bandeira é indiscutivelmente dono de uma escrita límpida e aparentemente simples, nos moldes idealizados pela tradição modernista, Freyre, de outro modo, deixa claros exemplos de uma tentativa de penetrar o universo ficcional, da criação literária propriamente dita.[18] Poder-se-ia dizer que as cartas deste, em alguma medida, são impuras e, por isso, mais problemáticas, apesar de trazerem como dominante o *fait divers*. Em crônica de Bandeira que toma como assunto uma brincadeira de Jaime Ovalle e Augusto Frederico Schmidt, Freyre é

17 Carta de Manuel Bandeira a Gilberto Freyre. Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1934 (Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre, Recife).

18 Em alguns momentos, Freyre revela-se um nada ingênuo escritor de cartas. Particularmente nos anos que antecedem a combustão do Modernismo brasileiro, procurando desenvolver uma linguagem voltada para a comunicação da experiência, para a vida cotidiana, mostra saber dominar e explorar os códigos da escrita epistolar na elaboração de artigos para o jornal *Diário de Pernambuco*. Naquele rol de formas impuras, todos são um misto de crônica, diário de viagem, ensaio, autorretrato e carta. Esses textos foram enviados periodicamente quando o escritor morava nos Estados Unidos (1918-1923) para a seção do jornal intitulada "Da outra América" (In: FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz*. São Paulo: Ibrasa, 1979). Também importa dizer que uma das personagens que funcionam como modelo para o escritor é Fradique Mendes, ficcionalizado por Eça de Queirós por meio de cartas de sabor ácido e polêmico enviadas a inúmeros destinatários em Portugal no final do século XIX. Fradique, personagem cosmopolita de tendência conservadora, dono de um estilo mordaz – que antecipa, e muito, o próprio estilo freyriano –, é chamado à baila em inúmeros trabalhos publicados pelo sociólogo, até mesmo em sua correspondência.

retratado de modo acertado. Seu *sense of humour* só pode ser objetivamente entendido dentro da tradição dos grandes polemistas de língua inglesa:

> Restam os Onésimos... O Onésimo onde aparece é assim: duvida, sorri, desaponta; diante dele ninguém tem coragem de chorar. O seu *sense of humour* sempre vigilante é o terror dos Mozarlescos avisados. Não é que o faça por maldade: os Onésimos não são maus. O drama íntimo dos Onésimos é não se sentirem entusiasmados por nada, não encontrarem nunca uma finalidade na vida. Não obstante, se as circunstâncias os colocam inesperadamente num posto de responsabilidade, podem atuar (não todos, é verdade) com o mais inflexível senso do dever. O sr. Gilberto Freyre, por exemplo, é Onésimo. Em geral os humoristas são Onésimos. Não os humoristas nacionais, que esses pertencem todos ao exército do Pará (os srs. Mendes Fradique, Raul Pederneiras, Luís Peixoto, etc. Aporelli faz exceção, é Dantas.) Mas os grandes humoristas, Sterne, Swift, Heine são Onésimos. O sr. João Ribeiro é um exemplo muito curioso de Onésimo. O escritor paulista Couto de Barros, outro.[19]

O sentido da forma impura e da ambiguidade dinâmica encontra sua contrapartida quando o autor consegue desenvolver uma visão de Brasil original, definida a partir da identidade mestiça. Assim, trata-se também de um dinamismo de *persona* único, que bem justifica a interpretação de ensaios como *Casa-grande & senzala* como um ensaio autobiográfico.[20]

19 BANDEIRA, Manuel. A nova gnomonia. In: *Crônicas da Província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 160. Elvia Bezerra esclarece no livro *A Trinca do Curvelo*: "Um outro legado de Jaime Ovalle, em parceria com Augusto Frederico Schmidt, foi a criação de um curioso sistema de classificação dos homens, explicada com detalhes na crônica de Manuel Bandeira 'A nova gnomonia'. Em síntese, são cinco os tipos, cada um com seu anjo inspirador: os Parás, os Dantas, os Mozarlescos, os Kernianos e os Onésimos. / Os Parás são os extrovertidos, ágeis, que vencem quando chegados do Norte. Visam o sucesso. Os Dantas teriam em Cristo o representante perfeito: são desprendidos, puros, amantes da verdade. Os Mozarlescos são sentimentais e têm em Cícero Dias, com as suas luas em lágrimas e estrelas sorridentes, um exemplo de categoria. Ribeiro Couto seria um Kerniano típico: arrebatado, impulsivo. E por fim os Onésimos, que são céticos, desapontam. Machado de Assis seria um Onésimo. O conhecimento dessa classificação era imprescindível a quem se aproximasse do grupo". (BEZERRA, Elvia. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 85.)

20 Para Roberto Ventura, "*Casa-grande & senzala* se converte em autobiografia sexual, em que o notável apetite priápico de seu autor ganha dimensões histórico-sociais" (VENTURA, Roberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 57).

Inclusive, o modo antitético como elabora seu discurso parece tocar particularmente uma geração de escritores, dentre eles o próprio Manuel Bandeira. Ser provinciano implica algo muito além da elaboração do autorretrato; passa a ser uma categoria ético-estilística, um modo particular de estar no mundo e de concepção artística, uma espécie de estetização empenhada da *persona*, já que procura aumentar a densidade comunicativa da expressão pessoal, na contramão do esvaziamento apontado por teóricos da literatura moderna como Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*.[21] É assim que Bandeira se assume um escritor provinciano:

> Sou provinciano. Com os provincianos me sinto bem. Se com estas palavras ofendo algum mineiro requintado peço desculpas. Me explico: as palavras "província", "provinciano", "provincianismo" são geralmente empregadas pejorativamente por só se enxergar nelas as limitações do meio pequeno. Há, é certo, um provincianismo detestável. Justamente o que namora a "Corte". O jornaleco de município que adota feição material dos vespertinos vibrantes e nervosos do Rio – eis um exemplo de provincianismo bocó. É provinciano, mas provinciano do bom, aquele que está nos hábitos do seu meio, que sente as realidades, as necessidades do seu meio. Esse sente as excelências da província. Não tem vergonha da província – tem é orgulho. Conheço um sujeito de Pernambuco, cujo nome não escrevo porque é tabu e cultiva com grandes pudores esse provincianismo. Formou-se em sociologia na Universidade de Columbia, viajou a Europa, parou em Oxford, vai dar breve um livrão sobre a formação da vida social brasileira... Pois timbra em ser provinciano, pernambucano, do Recife. Quando dirigiu um jornal lá, fez questão de lhe dar feitio e caráter bem provincianos. Nele colaborei com delícia durante uns dois anos. Foi nas páginas da *A Província* que peguei este jeito provinciano de conversar. No Rio lá se pode fazer isso? É só o tempo de passar, dar um palpite, uma bola, como agora se diz, nem se acredita em nada, salvo no primeiro boato.[22]

21 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

22 BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, p. 668. Crônica escrita para o *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12.03.1933.

Seria talvez possível afirmar que Bandeira foi, dentre os escritores empenhados em compor a partir de uma experiência que se queria genuinamente brasileira, e nesse sentido provinciana, quem melhor universalizou sua expressão lírica pela vivência do particular. E, nesse contexto, é o poeta que permite, por sua justeza exemplar, a encenação espirituosa do "líder intelectual da província" Gilberto Freyre. Na leitura de correspondência, os choques de superfície não interferem no todo, ou melhor, positivamente o intensificam. Como num arranjo profundamente harmônico, temos duas personalidades exemplares que se combinam na contradição: de um lado, o homem simples e circunspecto; de outro, o homem ávido e espirituoso. Um encontro, pode-se dizer, genuinamente brasileiro e singularmente pernambucano, como os melhores personagens de *Casa-grande & senzala*, testemunhando uma amizade que atravessa os tempos na "província do Brasil".

O processo de modernização no Brasil não pode ser analisado sem que se leve em conta a sua situação colonial. A tentativa de construir uma identidade cultural brasileira acaba por assumir um sentido mais problemático em um país em que o arcaico convive contraditoriamente com o moderno, em que uma enorme massa de excluídos convive com uma pequena elite voraz, em que as bases político-econômicas ainda não permitem uma modernização uniforme e inclusiva. Ser provinciano na primeira metade do século XX, além de estar em uma linha de fuga com relação à capital federal e a outros poucos centros econômicos brasileiros como São Paulo, ainda significa construir um discurso de afirmação nacional diante da força modernizadora, tecnológica, racional e abstratizante que vem, de forma avassaladora, dos centros metropolitanos mundiais. Bandeira, na década de 1920, tornou-se um provinciano de primeira linha. A amizade epistolar com Gilberto Freyre parece ter sido decisiva para tal. Escreve o autor de *Casa-grande & senzala*:

> Nossa amizade começou por carta. Começou com a carta que um dia recebi dele; que li com uma alegria enorme e que devo ter guardada entre os meus papéis mais queridos. Era uma carta cheia de simpatia pelos artigos meio líricos que eu andava então escrevendo no *Diário de Pernambuco*, num português ainda mais perto que o de hoje, português de quem tinha saído daqui quase menino para voltar homem feito, depois de cinco anos maciços de língua inglesa. Artigos sobre coisas de Pernambuco,

do Recife, do Norte. Sobre a paisagem, sobre os nomes da rua, sobre a cozinha tradicional do Norte do Brasil.[23]

A resposta de Freyre ao elogio encontrado na primeira carta de Manuel Bandeira é a encomenda de um poema para a edição comemorativa do centenário do *Diário de Pernambuco*. Depois de certa relutância, Bandeira envia "Evocação do Recife", publicado em destaque no *Livro do Nordeste*.[24] A partir dessa aproximação evidente com a província, Bandeira, coincidência ou não, toma este como um tema dos mais recorrentes de sua poética.

A dignificação do cotidiano humilde de pessoas comuns vem junto com memórias da infância e com um sentimento particular da província, ou seja, da terra natal e das coisas brasileiras.[25] Seguindo aqui a linha de Erich Auerbach,[26] explorada por Davi Arrigucci Jr. em *Humildade, paixão e morte*,[27] percebe-se que Bandeira cria um sublime particular, combinando o mais baixo, o realismo mais cru, com o mais elevado, uma revelação do mistério oculto a partir do cotidiano. Enquanto essa fusão é a mais perfeitamente acabada para o poeta, em Freyre as fissuras ficam evidentes. Do mesmo modo, este traz o cotidiano humilde, mas também combina um estilo orgulhoso, cultivado, retórico. Essa junção, como não poderia deixar de ser, é bastante problemática, quase esquizofrênica, e seus interstícios

23 FREYRE, Gilberto. Manuel Bandeira, recifense. In: *Perfil de Euclydes e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, p. 176.

24 FREYRE, Gilberto e outros. *Livro do Nordeste*. Edição comemorativa do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*. Recife: Secretaria da Justiça, Arquivo Público Estadual, 1979 – edição fac-similar.

25 Na "advertência" às *Crônicas da província do Brasil*, escreve Manuel Bandeira: "A maioria destes artigos de jornal foram escritos às pressas para *A Província* do Recife, *Diário Nacional* de São Paulo e *O Estado de Minas* de Belo Horizonte. Eram crônicas de um provinciano para a província. Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? O Brasil todo é ainda província. Deus o conserve assim por muitos anos!". (BANDEIRA, Manuel. Op. cit., 2006). Vale ainda dizer que Manuel Bandeira foi colaborador do jornal *A Província* quando este era dirigido por Gilberto Freyre. O sociólogo pernambucano, ao assumir a direção do jornal a pedido do então governador Estácio Coimbra, procurou desenvolver um trabalho diferenciado, seguindo uma linha editorial que o destacasse dos demais periódicos em circulação.

26 AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

27 ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

saltam à vista quando nos damos conta, por exemplo, da altivez pretensiosamente aristocrática com que fala da herança africana e indígena na vida brasileira. Ao contrário de Bandeira, que parece não crer em ações grandiosas e definitivas, Freyre, principalmente aquele mais político, encarna exemplarmente o destino do próprio país, cada vez mais consciente dos seus diversos matizes culturais e da necessidade de se propor ativamente um processo definitivo de inclusão e de superação do atraso econômico e social do país, mas ainda temeroso acerca de quais rumos tomar, ou talvez bastante confiante de que os contrários, por mais díspares que sejam, podem, de fato, conviver em harmonia.

Silvana Moreli Vicente é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Prepara a edição da correspondência Manuel Bandeira & Gilberto Freyre.

Amigos, amigos, literatura à parte: Vianna Moog e Erico Verissimo

Maria da Glória Bordini

Resumo A conservação de fontes primárias para o estudo da literatura tem na correspondência uma de suas prioridades, nestes tempos da efemeridade de *e-mails* e declínio da carta em papel. A correspondência trocada entre Erico Verissimo e Vianna Moog sobre *O resto é silêncio* e os dois primeiros volumes de *O tempo e o vento*, bem como sobre *Bandeirantes e pioneiros*, oferece evidências históricas de primeira mão sobre a gênese das obras, assim como revela o espírito crítico que pode permear uma amizade duradoura. **Palavras-chave** Erico Verissimo; Vianna Moog, correspondência, espírito crítico.

Abstract *Conservation of primary sources for literary studies finds in correspondence one of its priorities, in times of efemerity of e-mails and decline of letters in paper. The correspondence between Erico Verissimo and Vianna Moog about* O resto é silêncio *and the first two volumes of* O tempo e o vento, *as well as about* Bandeirantes e pioneiros, *brings first-hand historical evidence on the genesis of the books, also revealing the critical spirit that can be part of a long lasting friendship.* ***Keywords*** *Erico Verissimo; Vianna Moog, correspondence, critical spirit.*

Corresponder-se, numa época de instantaneidade digital, tornou-se um assunto trivial. Os internautas já sentem o *e-mail* e o MSM como parte das rotinas diárias e o estilo da comunicação pela internet se aproxima cada vez mais da síntese lacunar, dos pressupostos tácitos e dos subentendidos da conversa presencial, acrescidos dos descuidos ortográficos e sintáticos que são aceitáveis na comunicação oral, mas não na escrita. A arte da correspondência se evola com o progresso tecnológico, que de certo modo obriga à resposta imediata e sem muito tempo para a redação mais cautelosa ou profunda. Se as vantagens são muitas, elas residem na ordem prática. Abrevia-se o tempo para poder viver mais, mas as mensagens se acumulam nesse tempo poupado, tomam mais tempo ainda, sem falar que a qualidade das trocas perde em termos de elaboração estética e reflexiva.

Voltar-se para a correspondência ao estilo do passado, quando o meio não era eminentemente digital, mas apenas físico – o papel, a caneta ou a máquina de escrever, o envelope, o selo, as agências de postagem, a mala do correio, a distribuição por terra, mar e ar, a entrega pelo carteiro –, comprova que os meios materiais de produção afetam não só a forma, mas o conteúdo dos textos. Se a comunicação digital prima pela velocidade e pela brevidade, afetando o pensamento e a redação da carta, a troca de correspondência em papel traduz o vagar, a concentração do sujeito sobre a mensagem do seu correspondente, a manifestação não só de ideias mais desenvolvidas e argumentadas, mas de sentimentos mais transparentes.

É evidente que há diversas espécies de correspondentes, mais ou menos lacônicos, mais ou menos afetivos ou mais ou menos objetivos. Todavia, a carta em papel possibilita a ponderação da resposta numa escala mais ampla do que a carta em meio digital, primeiro porque há a distância física a ser percorrida pela mensagem através dos meios de transporte não eletrônicos, o que faculta muito mais tempo para os assuntos amadurecerem de parte a parte. Em segundo lugar, porque, por instantâneos que sejam o ato de dirigir-se ao outro ou a resposta deste, há o ritual do correio, com mais tempo para voltar atrás ou desistir do que o clique do mouse permite.

A carta em papel se transforma hoje não só num caso de documentação oficial – o de cartas que necessitam assinaturas para serem reconhecidas em empresas e entidades da esfera pública – mas num arquivo de memória do passado, em

que se registraram fatos, avaliações, desejos, pressentimentos, ordens, uma exposição completa dos atos da fala e dos momentos da história pessoal ou pública tornados permanentes por intermédio da escrita. Não se trata de superestimar a carta em papel em detrimento do *e-mail*, mas de apontar para as diferenças entre as duas formas comunicativas e seus efeitos sobre as mensagens. Como dizia McLuhan, "o meio é a mensagem", no sentido de que as facilidades tecnológicas se tornam extensões do homem e deixamos de senti-las como artifícios que conformam os conteúdos.

No âmbito da literatura, em que atualmente o *e-mail* com sua volatilidade em geral substitui a carta-papel, mais estável, cria-se um problema de extensão ainda não bem mensurada, em especial para os historiadores da literatura, que dificilmente recuperarão dados biográficos ou artísticos para seu trabalho, caso a matéria digital não seja impressa em papel ou gravada em suportes digitais e arquivada por seus autores (e quem hoje imprime ou copia e guarda *e-mails*, salvo em casos que envolvam aspectos jurídicos, como direitos autorais ou difamação?). Por outro lado, de nada adianta, para os estudos literários, a carta em papel, se também não for preservada e arquivada. O passado e o presente da produção literária estão divididos entre esses meios de conservação da mensagem epistolográfica, ambos perecíveis, dentro de suas características físicas, mas que determinam a sobrevivência das mensagens a eles confiadas.

Nessa ordem de ideias, a existência de arquivos ou acervos literários que se encarreguem de coletar e preservar cartas-papel ou *e-mails* de escritores, mesmo com as restrições impostas pela legislação quanto a direitos de privacidade, se faz não só aconselhável, mas premente. Com as limitações de espaço da vida das cidades, em que se situa a maioria dos escritores, guardar papel ou disquetes e CDs é quase uma impossibilidade. Daí a necessidade de que organizações de preservação da memória literária, oficiais ou extraoficiais, tomem a peito a recolha desse material, sua catalogação, conservação e disponibilização à pesquisa, em instalações específicas, concebidas não como arquivos estanques, mas repositórios vivos da memória das letras.

Dificilmente um arquivo de correspondência, constituído pelo próprio correspondente ou por um acervo literário, dará conta da totalidade das cartas/*e-mails* trocados ao longo de uma vida literária. Haverá lacunas inevitáveis, determinadas

por cartas perdidas no correio, eliminadas pelo receptor por serem vistas como triviais ou insultuosas, danificadas pelo modo de arquivamento, pelas condições ambientais, pela qualidade inferior do papel ou, no caso de *e-mails*, pelo suporte digital obsoleto. E, o que não é incomum, pela não-consciência da importância da memória escrita para a futura história do escritor, seja por humildade, descrença em si próprio ou simples desorganização.

Mesmo assim, lacunares como são todos os arquivos e acervos literários, as coleções de correspondência, numa instituição dedicada à pesquisa às sérias, vão-se modificando com o passar do tempo, incluindo novos itens, descobertos por pesquisadores, doados por particulares, adquiridos ou re-encontrados por seus autores. Dessa forma, é principalmente nas coleções de cartas – em quaisquer suportes que estejam –, com as deficiências devidas ao desgaste temporal ou às falhas humanas, que o estudioso de literatura tem a possibilidade de inovar os achados sobre um autor ou uma obra, fazendo progredir o conhecimento literário e as potencialidades de interpretação dos leitores.

No Acervo Literário de Erico Verissimo,[1] a série correspondência – que é vasta e abrange cartas do escritor e de particulares, desconhecidos, amigos e parentes, tanto quanto correspondência de instituições privadas e públicas, no geral ligadas à edição e à difusão cultural – ressente-se, por exemplo, de grandes lacunas, não em número de cartas, mas entre cartas trocadas. Há a carta de Erico Verissimo a alguém, mas não a resposta, ou vice-versa. Raros são os casos em que se pode reconstituir o curso completo da correspondência e, mesmo assim, apenas em determinados períodos.

Alguns nomes, entretanto, apresentam maior número de cartas enviadas e recebidas. Destacam-se o antigo editor e companheiro de aventuras editoriais de Erico Verissimo, Henrique d'Avila Bertaso, o amigo e colega Maurício Rosenblatt, o psiquiatra Luiz Meneghini, o livreiro e melômano Herbert Caro, e, mais recentemente, através de uma generosa doação dos herdeiros, o diplomata e amigo Vianna Moog. Pesquisa nos arquivos da Organização dos Estados Americanos, efetuada em 2005 pela então doutoranda Ana Letícia Fauri, igualmente contribuiu com uma extensa coleção de cartas de e para Ralph Dimmick, assessor direto de Verissimo no período em que

1 Atualmente em posse de Luis Fernando Verissimo, em sua residência.

esteve à testa do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, de especial interesse para o estudo das atividades diplomáticas do autor.

A coleção de cartas de Vianna Moog oferece, além de elementos sobre a relação de amizade e de mútua admiração entre Erico e o diplomata, dados históricos sobre as atividades de ambos, num espaço de tempo que vai dos anos 1940 até o fim da vida de Verissimo. Um tema muito significativo nessa correspondência é a crítica mútua que os dois amigos se fazem das respectivas obras. Ainda não foi possível recolher, se é que existem, todas as cartas atinentes ao assunto, mas alguns exemplos são suficientes para a discussão das características de uma atividade crítica que poucas vezes vem à luz, a não ser em livros de correspondência entre autores, que é a crítica inter-pares.

Em carta não datada, mas certamente escrita no ano de 1942, Erico Verissimo recusa uma proposta que lhe fazem por intermédio de Moog de escrever algo. Desculpando-se com a frase "Não é o meu gênero", ele se justifica: "não poderia pensar agora em escrever outra coisa que não fosse o romance em que estou mergulhado com um entusiasmo só comparável ao com que me atirei aos *Caminhos cruzados*". Tratava-se de *O resto é silêncio*, publicado em 1942, cuja gênese ele descreve assim:

> Há coisa de um ano vi uma rapariga atirar-se da soteia do edifício do Imperial. Na hora fiquei abafado como homem. Só agora é que reagi como escritor e me veio a ideia de que esse suicídio podia ser um ponto de partida para um romance.
>
> O primeiro capítulo (já feito) é uma pintura: um daqueles incríveis horizontes verdes do crepúsculo de P. Alegre. Sexta-feira da Paixão. O princípio do outono dá tintas novas à cidade. Ao anoitecer aquela coisa acontece. Comoção, correria, assistência... depois a vida retoma naquele trecho o seu passo normal.
>
> Mas pelo menos sete pessoas tinham visto a rapariga cair. Ponho de pé sete pessoas até o momento da queda. Cada uma vê de seu ângulo e reage à sua maneira e de acordo com seus problemas:
>
> A – Um desembargador egoísta e meio caricato, tipo Inocêncio. Está à janela do edifício vizinho ao do Imp.
>
> B – Um ex-tipógrafo, que vive sempre na praça. Aposentado. Cético. Esquisitão. Pobre homem. Vê a queda de seu banco.
>
> C – Um guri vendedor de jornais, o Sete-Mêis. A mulher quase cai em cima dele.

D – Norival, homem de negócios. Vendeu títulos que não lhe pertenciam, está apertado e vai fugir no dia seguinte para o Uruguai. (Grande vida, ceatas com peru da Argentina, na Floripa.)

E – Aristides Barreiro, diretor cia. de seguros, filho dum caudilho e ele mesmo caudilho à sua maneira. Casado com uma neta do Barão de Camaquã. Ex-político. Deputado que sobrenadou a muitos naufrágios políticos. Tu conheces o tipo. A suicida cai a poucos passos do auto dele.

F – Marina, da sacada do Grande Hotel. 38 anos. O marido é um compositor e maestro. Está dirigindo concertos em P. Alegre. Egoísta, exibicionista. Ela tem sido apenas uma sombra do marido.

G – Tônio Santiago escritor. Meu caso. Imagino meus filhos crescidos: 20 e 18 anos.

Esse o ponto de partida. O fato (o suicídio) se passa na sexta-feira da paixão. O resto da ação se passa durante um único dia. Aparece mais gente: Marcelo, um religioso com fervor de profeta bíblico. Os meus filhos. O cel. Quim, leão velho. Verônica, a mulher de Aristides. A vida do jornaleiro durante um dia. Norival preparando a fuga. Os Barreiro quebrados (ele tem uma amante ela quis divórcio, Marcelo católico impediu) mas mantendo a fachada. Problemas. Lutas. Inquietações. Tônio procurando saber o mistério de Joana Karewska, a suicida. O que descobre é sensacional. O suicídio visto de vários ângulos. A história interpretada de várias maneiras.

Minha preocupação é botar os tipos de pé. O interesse psicológico. E no conjunto quero dar um panorama da hora. Já estudei todos os tipos. 5 já estão vivos. É um grande assunto. O que te contei é apenas a superfície. Neste livro estou tratando menos da história do que das figuras. Tenho grandes esperanças. Mas não creio que o leitor se deixe render muito facilmente por esse tipo de narrativa. Não importa. Acho que já adquiri direito de ser chato. Não deixei anunciar o livro para não haver compromisso nem pressa. Estou escrevendo um livro pra mim.

Ao relato do projeto e de seu progresso, Vianna Moog responde, depois do lançamento da obra, em carta de 30 de abril de 1943. Antes, porém, de entrar no assunto, ele agradece "teu julgamento sobre a minha conferência". E acrescenta: "Tu sabes que eu tenho a paixão de ser adulado e aprovado *sans avoir l'air.* Senti ímpetos de escrever logo o livro que me pediste para atirar poeira nos olhos dos historiadores

literários do Norte", numa possível menção a seu futuro *Bandeirantes e pioneiros*, de 1954. Depois de explicar por que não pode atender o convite – estava de partida para Miami, para integrar o Comitê Interamericano de Relações Artísticas e Intelectuais –, pronuncia-se sobre o romance de Verissimo:

> Agora uma palavra sobre *O resto é silêncio*... Intiquei tremendamente com a rapariga que se atirou do alto do edifício. O livro podia perfeitamente dispensar esse "leitmotiv". Por que estabelecer esse denominador comum arbitrário a destinos que se teriam entrecruzado de qualquer maneira? Intiquei também com o lirismo babado com que compuseste as tintas para a descrição dos Santiago. Os originais são e serão muito mais interessantes do que aquela turminha do Exército de Salvação, cuja humanidade está comprometida pelo excesso de propósitos humanitários. O teu forte, essa tremenda *vis-satírica* na descrição dos tipos, que te indica para criador de um "Babbitt" autóctone, dissolve-se todo, torna-se besta – besta é rigorosamente o termo – na idealização lírico-sentimental dos filhos do escritor. Positivamente, Erico, eu não desejo para a Clarissa e o Luis Fernando sejam os dezoito ou aos vinte anos como Gil ou Rita ou Nora. Precisam ter e certamente vão ter mais malícia.
>
> Até agora dei os contras. Vamos aos a favor. Que estilo, seu Erico! É um marco na literatura brasileira. Como se escrevia antes de Erico Verissimo, como se passou a escrever depois. Que tipos, seu Erico! Com esse teu poder de descrever tipos, um Quim Barreiro, um Aurélio, mais essa capacidade de te comover e comover os outros com o drama do "Sete", eu seria um gênio. Que raiva me dá acompanhar as evoluções desse teu desconcertante virtuosismo no dar vida à narração. Tudo é vida em cada uma de tuas frases. Em *O resto é silêncio* tudo isso parece "chauffé au rouge" (será mesmo assim em francês? Pergunta ao nosso Gidezinho, ou então para o nosso Barata, que tem escrito artigos fabulosos sobre escritores estrangeiros).
>
> [...] O livro confirma as tuas grandes qualidades de romancista. Isto está besta, mas não sei dizer de outro modo. Não acrescenta, nem diminui. Marca mais 10 pontos a favor do teu crédito balzaquiano de grande trabalhador e dá argumento ao Moysés Vellinho, desta vez com razão, na sua crítica de que devias deixar sedimentar um pouco mais os teus assuntos. Não tenho conselhos a dar-te neste particular. Nem autoridade para dá-los. Porque se fizesses como eu e como ele, os livros acabariam não saindo, à força de sedimentação e sobretudo de evaporação.

Não se descobriram cartas intermediárias entre a de Erico e a de Moog, mas dadas as distâncias e a lentidão dos correios na época, mais as viagens do segundo, é provável que essa resposta seja a reação à obra em primeira mão. Observa-se, nos extratos, que Erico está, como ele dizia, "sintonizado na onda" da criação, invadido por suas criaturas, num estado de possessão que o impede de se autoavaliar – não sem motivo procura o amigo e lhe conta o que está fazendo. Moog, bem mais afastado do empreendimento do colega, e já com o livro acabado nas mãos, pode dizer-lhe tardiamente que há necessidade de deixar o texto "sedimentar", implicando que, apesar do louvor ao estilo narrativo e à verossimilhança e força das personagens, o romance tem o defeito de não estar suficientemente pensado. Erico demonstra, ao descrever a obra *in nuce*, que realizara um planejamento prévio – o que o texto concluído comprova, desmentindo assim a precipitação em publicá-lo implícita nos conselhos de Moog e Vellinho.

Veja-se o paradoxo da crítica de Moog à centralização do enredo na morte de Joana Karewska: como suprimi-la, se é justamente o núcleo que possibilita a interação das personagens e o exercício de autoconsciência de Tônio Santiago? Moog julga a história pelo molde de *Caminhos cruzados*, quer a sátira de volta, e menos idealismo na construção das personagens jovens. Reconhece, entretanto, o talento narrativo do amigo e, dividido entre essas duas posições, acusa-o de não polir suficientemente o texto, incidindo em outra contradição: afirma que a narração é viva, o que não se coaduna com uma composição feita às pressas. Por outro lado, Erico deixa claro que está escrevendo sem preocupação com a aceitação do público e Moog sugere que ele publica cedo demais, como se cedesse à demanda de seus livros pelo mercado.

Todo esse processo de julgamento sem meias palavras não prejudica a amizade dos dois, nem impede que Erico continue consultando o amigo sobre seus projetos. Em carta de 30 de maio de 1947, ele anuncia que está fora deste mundo, porque está imerso no "velho plano do romance cíclico". Diz ele: "A coisa está saindo como eu queria. É completamente diferente de todos os outros livros meus. Não quero dar um Rio Grande glostorado, à la Hollywood. Resolvi pegar o touro à unha. A coisa é mesmo rústica, dou nome aos bois. Estou escrevendo com uma certa economia de palavras e efeitos e o resultado me parece ótimo".

Mais adiante, na mesma carta, esboça seu romance cíclico. Eis o roteiro dos capítulos:

Livro Primeiro

O VENTO E O TEMPO

O SOBRADO I

A casa de Licurgo Cambará, chefe republicano, está cercada, durante a revolução de 93. Licurgo não aceitou a proposta do chefe federalista para tirar a sua gente: mulher em adiantado estado de gravidez, avó de 90 anos, cunhada e dois filhos pequenos. "Não peço favor pra maragato." Ele sabe que a revolução está perdida para os outros. É questão de dias. Tom da narrativa: câmara lenta, presente histórico, ambiente carregado, comida escasseando, o filho para nascer, olhar de censura do sogro e da cunhada...

A FONTE

Um flashback: 1745. Missão de São Miguel. A história dum padre que veio da Espanha. Uma índia que vem dar à luz na estância, provavelmente emprenhada por um paulista. Esvai-se em sangue (A fonte) dá à luz um menino que se cria na missão e foge quando esta é destruída por portugueses e espanhóis em 1756 –

O SOBRADO II

Volta para o sobrado. Tempo presente. A criança nasce morta. A comida escasseia. Define-se a psicologia de Licurgo Cambará. Vamos sabendo coisas da família. A velha Bibiana na sua cadeira de balanço. Lembranças. O tempo passa. A noite. O minuano. Etc.

ANA TERRA

Outro flashback. Uma estância perdida no interior do Rio Grande. 1777. Ana Terra, 25 anos, filha de paulista estabelecido no Continente, vai à sanga lavar roupa e descobre um homem caído. Seu pai e irmão socorrem o estranho e trazem-no pra casa. É Pedro, o menino da missão, hoje homem feito. Acaba pondo-se na rapariga, fazendo-lhe um filho. Os irmãos dela o liquidam. O pai nunca mais fala com a filha. A criança nasce. Um dia um bando de espanhóis cai em cima da estância, mata os homens e o filho de Ana Terra, escondido no mato, vê quando a mãe é violada por vários castelhanos. Quando estes vão embora, mãe e filho enterram os seus mortos e ficam em meio da destruição. Mais tarde eles acompanham umas carretas que vão subir a serra e fundar uma cidade (Santa Fé) em que se passa todo o resto da história.

Nova volta do sobrado. Depois outro flashback mostrando a entrada em cena de UM CERTO CAPITÃO RODRIGO, tipo à la Flores da Cunha, que casa com a filha do filho de Ana Terra. Esse homem morre na revolução de 35 ("Cambará macho não morre na cama." – tradição da família de Rodrigo).

Nova volta ao SOBRADO. O ambiente piora. A criança nascida morta é enterrada no porão, pois os homens – cercados pelo inimigo – não podem sair de casa.

Assim, quando chega o último dia do cerco, e os republicanos retomam a cidade, já temos todo o passado da família. Entramos então na parte para mim mais interessante do romance. É o segundo livro: RETRATO DE CORPO INTEIRO. O herói é Rodrigo, que em 93 tinha 8 anos. Acompanho a carreira desse caudilho de cidade (é meu pai acaudilhado) até o fim do Estado Novo.

Em 1777 dou uma ideia da formação dos latifúndios. O fundo do meu livro é uma cortina tecida de acontecimentos históricos. Primeiro plano: ficção pura. Aparece tudo: evolução dos meios de transporte, de iluminação, da moral, das danças, canções, vestuário, etc. Entre um capítulo e outro, como uma espécie de música de intervalo, meto os interlúdios (No. 1, 2, etc.) em grifo, em tom de poema em prosa. Esses interlúdios, que não têm nada com a história, tapam por assim dizer buracos de tempo, dão notícias de jornal, mencionam atividades guerreiras por todo o estado, mostram imigrantes chegando, dão lendas, versos populares, festas, etc. São curtos, mais ou menos à maneira do NEWSREELS do John Dos Passos, mas num estilo mais articulado.

Como vês, o plano é grande e difícil. Mas está indo muito bem. Já escrevi toda a parte do SOBRADO e os flashbacks intitulados A FONTE e ANA TERRA.

O assunto continua na carta de 14 de agosto de 1947, iniciada com um comentário político sobre a instituição de uma "horrenda lei de segurança nacional, contra a qual protestei publica e duplamente" e com o conselho de que Moog não retorne ao país, porque "no momento o Brasil está muito mal. Tu não melhorarás a situação da pátria vindo e podes piorar a tua".

Todavia, a notícia mais importante é sobre *O tempo e o vento*. Diz ele:

> É o primeiro romance telúrico que escrevi. Parece mentira mas é. Há partes que têm um sabor bíblico: a que se refere a um rancho de estância primitiva perdido no campo e no tempo: 1777. Peguei o touro à unha. Lá está a formação do latifúndio, o Rio Grande açoriano e o acastelhanado, o sedentário e o nômade. Lá está a mudança da economia agrícola para a pastoril, a chegada dos primeiros colonos, etc. (1824). Mas a coisa é essencialmente ficção. Há uma história e essa história anda, não emperra, não empaca. Muito diálogo, muita ação, pouca mobília e a paisagem é vista apenas através da reação das personagens. Não há páginas de antologia nem necessidade de glossário no fim do livro. Não descrevo com virtuosismo cenas como – carreira, marcação, estouro da boiada. Minha ignorância nesses assuntos gaúchos me tem ajudado muito a manter esse senso de medida. É o regional com sentido universal. A coisa antes de ser history é principalmente story.

Mais adiante, revela que o título da parte que está escrevendo seria "A JORNADA". A autoconsciência do escritor quanto ao processo de sua escrita e aos fins a que visa, manifestada assim, no ato, comprova que Verissimo possuía um projeto estético para o romance, que a obra acabada realizou. E parece antecipar o que a crítica mais tarde valorizaria, além de atestar sua fidelidade à ideia motriz de sua arte romanesca, a de que importa a existência, as personagens imersas no ser-aí heideggeriano, de onde advém a preeminência do narrar sobre o descrever, como diria Lukács.[2]

Moog, em carta de 22 de dezembro de 1949, após o lançamento de *O continente*, reage entusiasmado: "Acabas de fazer um grande mal à literatura brasileira. Então é coisa que se faça, escrever *O tempo e o vento*? Não é um livro, é um monumento nacional. Depois disso, que é que sobra para os outros? Quem é que vai ter mais vontade de escrever?". Voltando-se para a gênese da obra, admira-se: "Aliás, quem poderia prever que o salvacionistazinho de Cruz Alta, o escritor de música de câmara acabasse agarrando a realidade pelos cabelos e sugando-lhe todas as tetas. Porque não deixaste nada para trás. Na tua galeria, como nos murais, nada falta". Surpreendido pela façanha imprevisível do amigo, com a "alegria de quem verifica que a sua capacidade de admirar é ainda maior que o ressentido desejo de

2 Cf. LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

superar", continua o elogio: "Só mesmo um gênio, ou alguém dotado de alguma dose de genialidade, seria capaz de criar um Rodrigo Cambará e apresentá-lo em cheio, em duas pinceladas. 'Buenas, chego [sic] e me espalho. Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho'".

Mais adiante, Vianna Moog destaca o que lhe chama a atenção e não deixa de exercer seu espírito crítico:

> Tudo em teu livro está de abafar: a entrada na história com o Liroca, a corrida assustada para o muro da Igreja, os vários dramas que se desenrolam dentro do Sobrado, as Missões, o padre Alonso, as arriadas, a devastação das guerras, D. Picucha Terra Fagundes – a de chinelos de ourelo, o duelo Amaral-Cambará, Luzia, D. Bibiana. E que formidável desfile de mulheres! Fizeste história, geografia, sociologia, ensaio, medicina, folclore. Arre que é abusar do virtuosismo.
>
> E será que, como crítico, não poderia fazer a menor restrição? Posso, mas não faço, porque seria cretino. Poderia dizer que a ideia dos intermezzos poéticos para alargar o pano de fundo não é original, que já a vi aplicada no *The Dead and the Naked* do Miller... E daí? E daí acabaria com cara de idiota, por querer tirar do livro suas grandes dosagens de poesia. Demais, o importante não é imitar, mas ser inimitável. Tu agora já passaste para a turma dos inimitáveis!
>
> Resumindo: *O tempo e o vento* é um acontecimento como *Os Lusíadas*.

A posição crítica de Moog em geral e o comentário sobre os intermezzos demonstram o que Harold Bloom denomina de "angústia da influência".[3] O artista se defronta com o legado da tradição, com o desafio de encontrar o seu lugar, opondo-se a seus pares pela originalidade – pelo menos nos tempos modernos –, mas descobre que o preço de entrar na história literária sempre deve algo às realizações do passado. Ocupar um lugar à parte significa emulação e, eventualmente, ressentimento e má vontade, reações que Vianna Moog trata logo de esclarecer como prováveis, mas não suas.

Todavia, Erico Verissimo ouve o amigo e lhe agradece as opiniões. Em carta de 6 de janeiro de 1950, informa-lhe que o romance está recebendo boa crítica. Escreve:

3 Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. São Paulo: Imago, 2002.

O Atos Damasceno faz comícios nos cafés a favor do livro, que ele acha "uma coisa muito séria, seu bugre". O Moisés, embora não tenha gostado da figura de Luzia (talvez muito tumultuosa para seu mundo geométrico), acha que o livro está acima de sua expectativa. O Darci me disse ontem que na sua opinião daqui a cincoenta anos O TEMPO E O VENTO ainda será lido. Há críticas ótimas do Sérgio Milliet, do Osmar Pimentel e outros menores.[4]

Aqui se pode fazer uma ideia do sistema de incentivo à leitura literária vigorante nos anos 1940-50 em Porto Alegre. Como o público se resumia a uma classe média não muito abonada e aos intelectuais ligados à Editora Globo, as opiniões circulavam nos locais de encontro das camadas cultas e nas colunas dos jornais, para o leitor comum. Damasceno, boêmio, estava mais ligado à vida dos espetáculos; Vellinho tinha reputação de grande erudito e era muito respeitado nos círculos letrados; e Azambuja possuía conexões com os tradicionalistas, de modo que diversas fatias de público eram atingidas pela "propaganda" dos amigos. A setorização do mercado, hoje tão comum, já era então praticada.

Erico, entretanto, não deixa passar a observação restritiva de Moog. Afirmando que tem lido muita coisa boa, inclusive *A morte do caixeiro viajante*, corrige o intertexto mencionado: "Ah! Tu falaste no *THE NAKED AND THE DEAD*. Quando o Norman Mailer estava ainda na high school, eu já tinha o plano para os *interlúdios*. Eles me foram sugeridos pelo John Dos Passos: mas no fim a semelhança que há entre os meus e os do Joca é apenas tipográfica".

Note-se que Verissimo corrige a autoria do texto de Henry Miller para Norman Mailer[5] e nega a filiação, atribuindo-a a Dos Passos, seu velho amigo. De fato, na trilogia U.S.A.,[6] que Erico lera anos antes, há a presença de textos entremeados à narrativa, em grifo, com diversos registros de vozes não pertencentes ao grupo

4 Erico se refere aos amigos do chamado Grupo da Globo, Athos Damasceno Ferreira, Moysés Vellinho e Darcy Azambuja, todos eles colegas escritores e críticos que não eram de poupar ninguém.

5 Norman Mailer publicou *The naked and the dead*, um romance de teor psicológico sobre a Segunda Guerra Mundial, situado no Sul do Pacífico, em 1948, portanto após a escrita de *O continente*, iniciada em 1947.

6 Cf. DOS PASSOS, John. *U.S.A.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987-1999. v.1: 1919 (1989). v.2: Paralelo 42 (1987). v. 3: O grande capital (1999).

central de personagens. Sua função, porém, é diferente, tendo o sentido de fornecer um painel da sociedade norte-americana em seus conflitos de classe.

Quando Vianna Moog recebe o segundo volume de *O tempo e o vento*, sua reação não é positiva: "Ando mesmo danado que a minha opinião desta vez tenha coincidido com a opinião geral de que *O retrato* é inferior a *O sobrado* [sic]", comenta ele em carta de 31 de dezembro de 1951. E compara o efeito da leitura com a visita a um museu de cera em que as galerias com figuras do passado empolgam, mas as que se referem ao presente parecem artificiais e cheias de defeitos na reconstituição. Embora encontre qualidades no novo romance, reclama do realismo excessivo da cena carnal entre Rodrigo e Toni Weber:

> Bom, Erico, o que eu quero exatamente dizer é que o teu retrato do Rodrigo não combina com o meu. E provavelmente nem o meu nem o teu combinarão com o de Dom Pepe.
>
> Quanto ao mais, gostei muito do *entrée en matiére* e do final, preparando o terceiro volume. Licurgo, Bio, os personagens secundários estão excelentes. A cena do Bio montado a cavalo a distribuir o jornal é soberba. Mas o Rodrigo, esse eu ando com ele atravessado pelo que ele fez com a Lore de Santa Fé. Isto não se faz. Assim também é demais.
>
> Outra coisa: no "Sobrado" a crueza das cenas estava perfeitamente justificada; não assim no "Retrato" em que adotas em parte a forma indireta para descrever o teu herói. Para que então o luxo de pormenores, a descrição do ato nos menores detalhes? Do momento em que Rodrigo salta a janela de Lore, fica tudo claro. Ninguém vai pensar que eles fiquem no quarto até alta madrugada a ler a Epístola de S. Paulo aos Coríntios.
>
> Bom, Erico, a minha opinião só tem um defeito: é dada quando não tem mais remédio, isto é, quando não adianta. Seja, porém, como for, ela serve também para te dizer que é preciso que me dês a ler o terceiro volume antes dele ir para o prelo. Faço questão disso. Tu com *O sobrado* te situaste tão alto que não podes dar mais simplesmente o bom. Tens que dar sempre o ótimo.

Nesse comentário, surgem algumas revelações: Moog não concorda com a modelagem do herói, o Dr. Rodrigo, tendo em vista que Erico já lhe dissera que se inspirara no próprio pai "acaudilhado". Segundo parece, Dom Pepe tinha

uma existência de anarquista fora do romance e era figura conhecida dos dois.[7] Por outro lado, percebe-se que Moog está preocupado com a queda de qualidade que entende haver no segundo volume, chegando ao ponto de pedir ao amigo que lhe submeta os originais do terceiro antes da publicação. A atitude de superioridade crítica implícita na solicitação não lhe passa despercebida, tanto que muda de assunto e sugere que gostaria de ter a Editora Globo como chancela para seu novo livro, que considera um futuro sucesso de crítica e de vendagem:

> Se depois do que acabo de dizer ainda me vais conservar a teu lado, formando a parelha de backs Verissimo-Moog, aí vão notícias minhas: *Bandeirantes & Pioneiros* entrou na reta final. Quero ver se até fins de janeiro ou mais tardar até meados de fevereiro fica completamente pronto. Os quatro primeiros capítulos estão prontos para o prelo: Paralelo Geográfico, Paralelo Étnico, Paralelo Histórico, Paralelo Psicológico. Faltam os Paralelo Sociológico e Paralelo Cultural. Trezentas páginas exatamente como estas datilografadas.
>
> Grande livro, seu Erico, grande livro! *The very best of my career.*

Não só Erico o conserva a seu lado, como, em carta de 8 de janeiro de 1952, diz-lhe que todos esperam "ansiosos pelo *BANDEIRANTES & PIONEIROS*". E acrescenta, evidenciando que já o havia lido e encaminhado à editora: "Acho que é o teu maior livro. Seria interessante começar a temporada de 52 com o bruto".
Entretanto, a opinião adversa do amigo não o deixa indiferente. Trata de justificar sua concepção de *O retrato*, expondo longamente suas razões e analisando as motivações por detrás da avaliação de Moog.

> Ora, gosto não se discute. Mas quando começas a justificar o teu *dislike*, aí eu entro e começo a discutir. Tua imagem do museu de cera como imagem está ótima, mas não me parece que possa ser aplicada com justiça a *O retrato*, cujas personagens são de

7 Em suas memórias, Erico afirma que não houve modelo real para Pepe Garcia, embora soubesse de muitos castelhanos semelhantes ao pintor anarquista, concentrados principalmente em Uruguaiana. In: VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v. 1, p. 178.

carne, osso, nervo e sangue. E creio que foi a qualidade sanguínea dessas criaturas que te assustou, te chocou. Bota a mão na consciência. Como ensaísta de estilo e ideias enxutos, és o homem da síntese e dos símbolos. Esperaste do bisneto do capitão Rodrigo um símbolo e eu te dei um homem – um homem com qualidades e defeitos imensos, um homem que sua, que se apaixona, que peca, que fere, que fede e principalmente que f. Ora, tu te entregaste por certo a um *wishful thinking* a respeito do que podia ser este segundo tomo de *O tempo e o vento* e começaste a idealizar suas personagens. No entanto estas te desnortearam, te dificultaram o esquema, te borraram a imagem ideal, te sujaram o ensaio. Ah! Querias um Rodrigo limpo, generoso, corajoso, cavalheiresco, incapaz de deflorar a Toni ou as bugrinhas do Angico – um Rodrigo que pudéssemos apresentar no Rio, no Nordeste e no estrangeiro como um símbolo deste Rio Grande que tudo temos feito para idealizar (*in the wrong way, in my opinion*). Reclamas também que eu me tenha entregue a detalhes. Mas que outra coisa pode fazer um romancista que quer ver as coisas de vários ângulos, pelo direito e pelo avesso? Lembras-te dos *Thibault*? Não te parece que os volumes da primeira parte são completamente diferentes no *tempo*, no tom e na técnica da última parte, o *Eté, 1914*? E que nem por isso a obra perde como conjunto? Um romance puramente estético ou filosófico pode evitar o detalhe (exemplo: as histórias geométricas de Mauriac ou Greene). Mas um romance que pretende ser também documento sociológico, como *O tempo e o vento*, esse é também feito de resíduos. Relê *Guerra e paz* e depois diz-me com honestidade quantas falhas ele tem em técnica, diferenças de tom, demasias – tudo isso sem prejuízo de sua grandiosidade.

Bom, *my boy*, tu não gostaste muito do *Retrato* e isso é irremediável. Mas se permites uma impertinência de minha parte, eu te direi mais que tua atitude atual diante da vida (que eu compreendo, acato e justifico) me sugere um homem que procura pôr ordem no caos, que tenta fugir da dúvida. Tua entrada para a Academia foi, entre outras coisas, uma maneira de reagir contra os Oswald de Andrades, o caos literário, e todos esses ismos inquietadores e doidos que gritam ao nosso redor. Tua aproximação da Igreja é um fenômeno idêntico, mas num outro plano. Procuras um esquema claro e harmonioso para a vida. Daí teu horror (*I suppose*) a Sartre, ao diabolismo, ao surrealismo, ao freudismo. É que essa canalha perturba a gente e nós, homens de meia-idade, o que queremos agora é uma valsa e paz. Queremos um universozinho simétrico, uma poltrona e a ilusão de que, afinal de contas, temos em nós mais de anjo

que de demônio. Não vejo mal em nada disso. Eu mesmo não sou diferente. Só que como romancista não vejo jeito de fazer um romance honesto omitindo coisas tão importantes como o sexo. O que consideras detalhes de mau gosto são coisas da maior importância para completar o retrato duma personagem. Mais que isso: têm uma certa beleza poética. E te asseguro que essa droga não melhorará enquanto olharmos para o problema do sexo com todos esses prejuízos cristãos. Pensa bem. Achas que a descrição que fiz dos momentos que Rodrigo passou no quarto de Toni tem algo de repugnante? Não creio. *Good God*! A vida está aí, Moog, e os fatos saltam na cara da gente a cada instante. É possível que aos setenta eu me sente para escrever histórias de fadas ou vidas de santos. Mas por ora não. *Too early, pal*!

A reação à leitura de *O retrato*, por aqui, tem sido fulminante, e favorabilíssima. Alguns chegam a achá-lo melhor que *O continente*. Eu direi que são diferentes, como não podia deixar de ser. E, para fechar o assunto, te direi quanto ao *Retrato*:

1-Fiz o que pretendi fazer.

2-Escrevi com um prazer imenso.

Bom. Todas essas coisas seriam assunto para uma longa conversa de corpo presente, que fica aprazada para o dia em que nos encontrarmos.

O tom desse desabafo tão franco indica que Erico, em geral um homem contido, levava muito a sério a opinião de Vianna Moog, a ponto de tentar encontrar uma explicação existencial para sua rejeição ao retrato de Rodrigo Terra Cambará. Não interessa a pertinência do diagnóstico proposto, mas sim a preocupação em justificar uma crítica que ao escritor parece infundada ou preconceituosa. Deve-se lembrar que Erico enfrentara, logo antes da publicação de *O continente* e de *O retrato*, a forte reação da Igreja e da alta burguesia cristã com relação a sua liberalidade na representação de questões sexuais e da hipocrisia religiosa em *O resto é silêncio*. A mágoa pela intransigência antes enfrentada ecoa nessa queixa ao amigo que não aceita o simples realismo de Verissimo na construção da personalidade bem mais complexa do segundo Rodrigo.

Não foram encontrados depoimentos expressivos no restante da correspondência já coletada dos dois escritores sobre a recepção que Moog teria dado a *O arquipélago*, nem comentários sobre o processo criativo dessa parte da trilogia por parte de Erico. O que ressalta nos trechos selecionados é a sinceridade dos juízos

de parte a parte, sem panos quentes, num esforço mutuamente reconhecido por aperfeiçoar as obras um do outro. Além disso, as cartas de Erico a Moog fornecem informações preciosas sobre sua intencionalidade autoral e sobre aspectos de seus romances não acessíveis em outras fontes, tornando-se elemento imprescindível para a revisão de seu *status* na história literária brasileira.

Maria da Glória Bordini é pesquisadora do CNPq, atuando no Arquivo Literário de Erico Verissimo (ALEV).

4 • CRIAÇÃO

Carta de amor

Alcides Villaça

Dei por ela já na letra da primeira carta.

É sabido que, muito antes das palavras, é a letra pessoal que desenha todos os significados essenciais, aqueles que os olhos recolhem diretamente, sem precisão de idioma ou dicionário.

A carta era para mim, as palavras desenhavam-se para mim, tanto quanto a letra era inteiramente dela, espelho fidedigno onde com método ela se arrumava e se enxergava a cada vez que escrevia. Seus dedos, que adquiriram instrução própria, queriam mais saber e dizer, e o faziam propondo linhas e sinuosidades incontáveis, num desenho que corria com aquela força e aquela autonomia que falam e assinam por si.

Estava condensado nos contornos da letra o sentido fundo da curta mensagem, alvoroçando minha tarde que ameaçara ser igualzinha a tantas e tantas outras que passo nesta sala de algum trabalho e muita distração. Que a carta viesse de onde vinha já era estranho, pois não conhecia ninguém daquela cidade, e nem de longe o nome da remetente. Isso já era um evento espetacular em meio à rotina da minha mesa com as gavetas cheias de manuscritos muito lidos ou exercitados.

Certa vez uma escritora, celebrada na roda dos leitores comuns, me disse que os detalhes mais prosaicos são essenciais na prosa, que é preciso costurar fatos e pessoas, e que eu tinha de me livrar daquela obsessão confiante pela letra

manuscrita, pelos desenhos caligráficos, pelo ritmo do pulso, se quisesse escrever alguma história digna do nome. Mas preferi atender minha vocação para outras histórias, como esta, sem no entanto jogar fora de todo aquele conselho – tanto que passo a vos informar que: a) sou professor de literatura; b) ocupo, portanto, um específico e singular degrau da classe média; c) tenho um escaninho (com chave) para a correspondência; d) foi dele que, naquela tarde, retirei a dita carta; e) tendo em seguida subido até minha sala, onde passo as tardes; f) as quais costumam ser demoradas e contemplativas, entre as inscrições e os experimentos do meu ofício.

Era morno meu estado de espírito, antes que meus olhos se agitassem com a letra do envelope, logo em seguida aberto – pois já o sobrescrito anunciava um convite urgente para o início de uma grande paixão. E era. Li isso em cada variado pingo de *i*, em cada voluta de *v*, em cada derramado *m*, sobretudo se seguido de *u* e *n*, como em *mundo*, nome que ali desenhava uma ondulação contínua com vibração íntima e nervosa – mas logo controlada por um travessão cortante e cheio de respiração. Nossa profissão nos deixa espertos, com este olhar aplicado às letras, escavando-as tanto que o assim chamado *sentido* das palavras e frases se conforma a seu papel secundário, de desprezível relevância. Com esse treino, tornamo-nos especialistas na operação de surpreender, por diligência analítica e dirigida sensibilidade, o passo antes da intenção, o motivo antes do movimento, a fala anterior, interior e posterior à suposta mensagem.

Passei em seguida, com tédio, a ler convencionalmente as palavras, em suas vagas indicações. Pouco vos direi delas, pois nem de longe serviam à verdade que eu já decifrara com segurança no formato expressivo das inscrições. Era uma carta de amor, não havia dúvida, disfarçada num pedido de informação que uma estranha dirigia a um estranho, a propósito de um estranho livro que, estranhamente, ninguém, além dela, havia admirado.

Conhecia-o eu, que o havia escrito e que o esconjurara desde que o manuscrito passara pela máquina de escrever de alguém, de onde saiu para uma gráfica e, como última aberração, se imprimira e se distribuíra por algumas livrarias. Aquela coleção de poemas custosamente desenhados em muitas tardes vagas, ao longo de anos e anos de sala, fora toda apagada pela esterilidade da escrita industrial. Naquele tempo, eu não suspeitava da extensão desse assassínio tipográfico, do

alcance dessa traição. Quando vi, era tarde, e fiquei meses e meses sem desenhar de próprio punho qualquer palavra, voltado inteiramente para a minha tarefa principal – qual seja, a de surpreender, sob o tom e a derivação do assunto aparente, o motivo original de cada autor de letras, sobre as quais ainda não se erigira a lápide da impressão mecânica ou eletrônica. Tenho certeza de que se um dia cometerem a insanidade de submeter este manuscrito a tal insídia, havereis, alguns de vós, de me vingar plenamente, buscando-me e adivinhando-me vivo nesta caligrafia original e nestes arabescos essenciais, traçados por meus dedos.

Respondi imediatamente à carta, como bom profissional, imprimindo uma confidência a cada toque do lápis, entremeando as inscrições com precisos espaços, variados conforme a transposição do fôlego. Resultou um dos meus melhores inscritos, cada parte levando ao todo, o todo supondo cada parte, tudo integrado num aspecto denso e orgânico, ao qual não faltou sequer, sob a filigrana da assinatura, o requinte de um P. S. seguido de nada, qual uma fermata na pauta de uma sonatina. Não me lembro exatamente o que pretextavam as palavras casuais; creio que me vali de assuntos variados, como a carestia, a questão das patentes e a já iminente decisão do campeonato paulista.

Passaram-se semanas sem qualquer outra alteração na rota. O curso do semestre já ia pelo fim, e eu receberia dos alunos uma tonelada de manuscritos para avaliar. Com muita aplicação entortava eu uma curva aqui, desentortava outra, refazia um segmento de desenho, apagava um traço morto, para anular o intervalo entre a intenção e o gesto. Em certos casos, era impossível: o adestramento automatizado dos dedos deixava subentendida a odiosa digitação mecânica, que se mostrava uniformizando por si o aspecto mais pessoal da letra e tentando remeter o *leitor* ao famigerado *sentido* daquelas *palavras* vazias. Tempos bárbaros.

Mas um dia abri o escaninho e outra carta – agora mais que familiar – se apresentou, sempre a lápis número 2 bem apontado, tão coerente e clara como a primeira. Não fosse a ansiedade humana, eu não teria por que correr a abri-la, sabendo, já pelo sobrescrito, a doce matéria que na folha se abriria. O pretexto de suas palavras era algum desconcerto com minha resposta, que ela fingia não entender, supondo mesmo que eu houvesse trocado envelopes e remetido a ela o que seria de outrem. Reforçava, ainda, as mesmas palavras pretextuais da carta anterior, solicitando agora uma resposta objetiva e bem endereçada...

Encantou-me tanta malícia. A sensualidade da letra fora levemente reprimida, passando agora um recado ainda mais subliminar e fino, que seduziu por completo meus olhos de *expert*. A sutil censura alargava o calibre de emoção do desenho todo, que em alguns trechos chegou a me excitar a vista, quase confundindo minha interpretação. Tratava-se, é claro, de uma profissional. Em anos de magistério superior aplicado, aprendi a reconhecer a mestria desses talentos que dissimulam para melhor expor, que deixam de cortar um *t* só pelo torneio a que nos obriga um *l* remissivo, que deixam de virgular para que busquemos a pausa no espaço que se transpôs para a frase seguinte e para que – nesse deslocamento dos olhos – surpreendamos a volubilidade ubíqua do sujeito, critério do traço que conduz todo o desenho.

Tratava-se de uma profissional. Em seu rastro pelo papel passei a divisar seu retrato físico e biográfico, além do evidente retrato moral. Era de meia-altura, clara, olhos verdes, gestos delicados em contraste com a voz decidida. Habitara entre pinheiros, na infância, que tivera que deixar em troca da cidade inevitável, levando-os, porém, nos olhos, e inscrevendo-os no papel, sempre que podia. Era tímida mas enérgica, resoluta mas doce.

Passei horas em resposta. Precisava corresponder àquele nível de talento, valendo-me do que aperfeiçoara em anos e anos de prática e leitura de traços disciplinados. Superei em expressão minha primeira resposta. Buscando ser o mais eficaz possível quanto ao caráter pretextual das palavras, copiei uma receita de canapé de um jornal e um poema concreto de uma revista acadêmica, para não deixar dúvida quanto à ênfase em outras direções a serem buscadas no caminho das letras e sinais, que – diga-se de passagem, e sem modéstia – atingiam ali a excelência da escrituração. Os traços eram moldes que chamavam os olhos dela para que os habitassem, que se preencheriam à medida que seu olhar os acompanhasse com precisão, acrescendo-lhes a massa de luz e sombra premeditadas. Jamais conseguira eu tanta ênfase com o jogo de súbitas maiúsculas, com incisivas reticências e um desnorteante manuseio de barras, com o qual simulava uma citação de versos. Seus olhos espertos recolheriam aquelas confissões no mesmo calor com que eu as produzira.

Dessa vez sua resposta veio rápido. A princípio nem dei por ela, quando apanhei com relutância um envelope datilografado, com aquele ar estúpido e invasivo de

mala direta. Lendo atrás o nome da remetente, agora em manuscrito, caí em mim e tive de sentar ali mesmo, no saguão do prédio. Levei enfim o envelope para a minha sala, confuso, desnorteado, cogitando se encontraria na carta algum desdobramento daquele inexplicável insulto datilografado.

Que nada. A pérfida fizera bater-me o coração na porta de fora só para que dentro da casa a surpreendesse mais inteira e nua do que nunca. Era um festim de letras miniaturizadas em diversos calibres de grafite, uma orgia quase explícita de sombreamentos oblongos, uma semitonalidade despudorada em vogais-semifusas. Como não me perturbar com aquela pauta? Pensei em como responder àquele *plus non ultra* da amiga minha, da amante minha, depois que recobrasse o controle das mãos trêmulas.

Dessa resposta, amigos, jamais fui capaz: rendi-me ao seu avassalador talento natural, o maior, que nem mesmo um Aristóteles teria sabido regrar. Já notara eu que um corpo feminino era uma falsa geometria, dessas que acentuam o caráter de promessa e de rascunho quando já são a experiência e a prova definitiva de um caos magistralmente construído. Aquela carta era a nudez completa, indo do traço ao silêncio e do silêncio ao traço, numa caminhada perfeitamente imitativa dos pés em seta, dos cílios úmidos, da nuvem pela janela – quase diria: da tepidez da tarde.

Guardo-a na gaveta, olho-a às vezes. Joguei fora as anteriores, definitivamente superadas por esta: na comparação, aquelas pareciam meros exercícios, que esta totalizou com absoluta perfeição. É a minha consolação suprema. Basta que me assalte o medo do tédio, a desconfiança de que um mito é apenas fumaça num espelho retrovisor, de que o futuro é pouco mais que um exercício para o salto de trampolim – bastam esses avisos para que eu abra a gaveta, me deixe surpreender com o envelope e chegue à epifania máxima daquela letra, que me excita sempre, que me faz viver, que me prova vivo, que é a edição mais sensual do limite amoroso das criaturas.

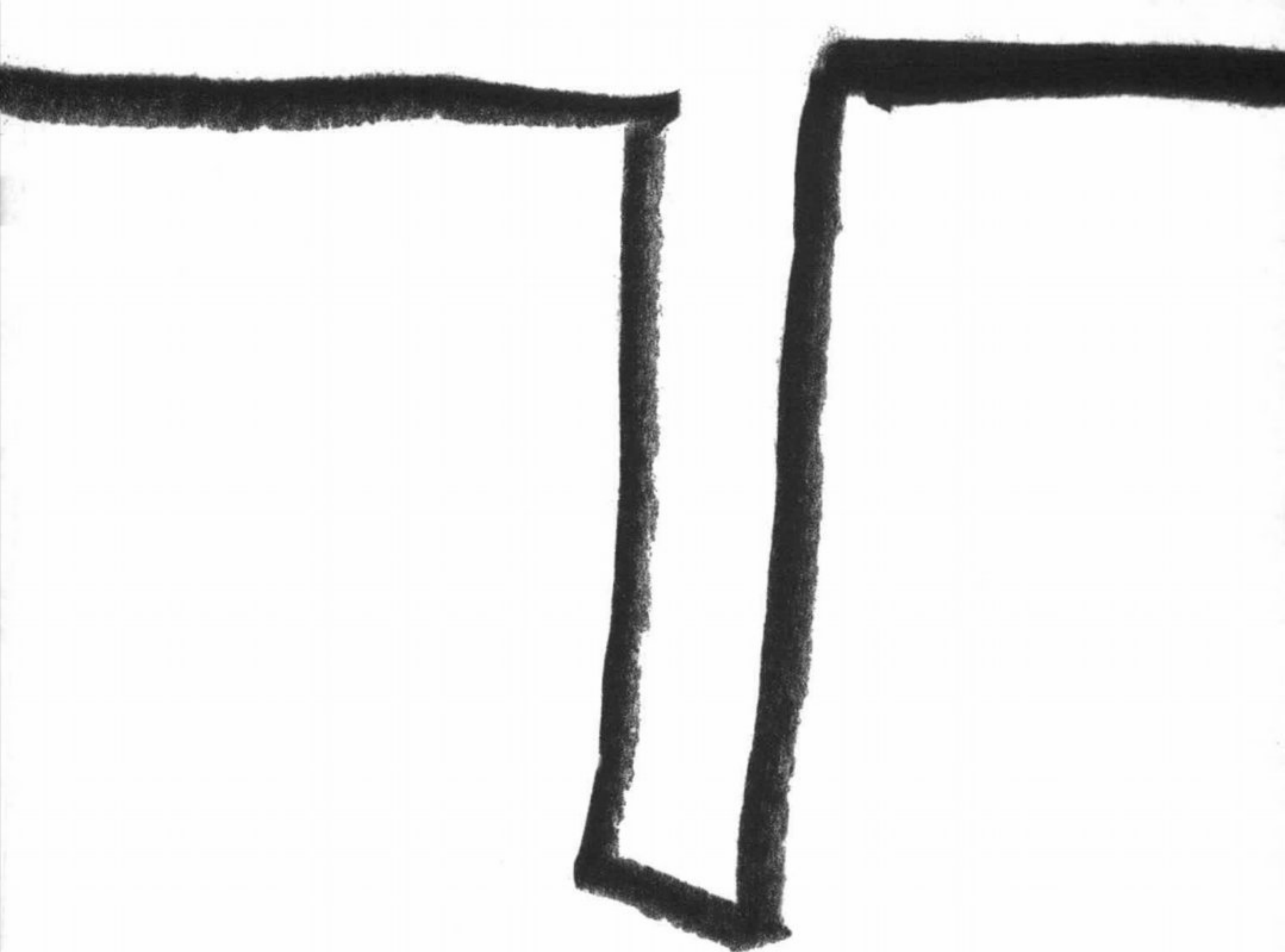
E-mail para Marcelo Montenegro (Subject: anotações para um filme dos anos 30)

Fabiano Calixto

Overture:
(trilha sonora: silêncio)
desdobrar de planos, fora de foco, imagem sobre
imagem sobre imagem (vassoura, detetives, luvas de pelica),
– becos sujos, água intensa, deserto no rosto, oásis,
terror, amor, humor: nenhuma ventura, nenhum princípio –,
(*Well I stand up next to a mountain*
I chop it down with the edge of my hand).
o bico do abutre estraçalha os sonhos do homem,
o bote da naja porta um orfanato portátil e envenena a deliciosa ceia do caos;
a explosão beatífica de um par de havaianas:
– Wild side – Dark side of the moon – Paradiso – Michê no Alaska –
– Saturday night – Pepperland – Beggars banquet –
– Highway'61 – Big pink – Electric ladyland – Elm street –
– Morrison hotel – Green river – 4-way street –
– Baurets – Fun house – Pasárgada – Purgatório – Crystal Lake –
– Houses of the holy – Olimpo – Oz – Dogville –
– Éden – Asgard – House of rising sun – Mars – Neverland –
– Ilha da fantasia – Transilvânia – Lilliput – Carrefour –

– Wonderland – Inferno – Whitezone – Taverna – Sertão –
– Mont Parnasse – Salisbury – Bedrock –
– Recife ou São Paulo ou Rio – Smallville – Townsville –
– Yoknapatawpha – Room of fire – Nutopia –
– Arybabar – peliculadosonhodapropriapeliculadosonhosonhando –
outras (elas) esferas; from genesis to revelations;

Harpa:
Jimi silencioso, *como la salamandra de amianto iridiscente,*
cactos beiram o abismo do cognac, lassidão bestial
dedilhando o braço de Hermes. Hendrix come um flamboyant.
abre um aspargo, – os pequenos deuses do beco tomam-lhe a bênção–,
do recesso de sua agonia nasce a derradeira diva. acesa,
tem sede de nuvem. saltam de seus olhos dois peixes do dilúvio.

5 • TEMAS, TEMPOS

O reino deste Mundo: o Padroado e seus reflexos nas cartas de José de Anchieta

Eduardo de Almeida Navarro

Resumo Por meio da análise de algumas cartas de José de Anchieta, mostramos como a ação missionária jesuítica no século XVI não tinha quase nenhum espírito profético, estando submissa ao Estado, gerido por um rei-patrono. **Palavras-chave** Padroado; jesuítas; catolicismo colonial; cartas.

Abstract *Based on the analysis of some letters from José de Anchieta, we intend to show how Jesuitical mission work in the sixteenth century had almost no prophetical spirit, being submitted to a State run by a patron king.* ***Keywords*** *Royal sponsorship, jesuits; colonial Catholicism; letters.*

A atividade epistolográfica no Brasil colonial foi de grande importância, revelando o caráter da sociedade organizada em terras brasileiras nos primeiros séculos após o Descobrimento.

Buscaremos, aqui, analisar algumas cartas de José de Anchieta e nelas verificar a natureza e as características da práxis cristã dos jesuítas do século XVI no Brasil e seu comprometimento com uma determinada ordem político-institucional que, por meio do Padroado, condicionava a sua ação missionária.

1. O poder político sublimado em poder religioso: o Padroado e a perda do caráter profético da Igreja em situação colonial no mundo ibérico

Se a Igreja Católica é supranacional, por que os missionários católicos vindos para a América nos séculos XVI e XVII seriam majoritariamente portugueses e espanhóis? A resposta a tal indagação deve ser buscada numa instituição medieval que chegaria até a Idade Contemporânea: o Padroado. Instituído no século V, o Padroado era um expediente encontrado pelos papas para interessar os cristãos leigos na construção de templos e na manutenção de obras pias. Ao patrono incumbia despender recursos com tal fito, sendo-lhe concedidas honras e prebendas:

Patrono debetur honos, onus, emolumentum;
Praesentet, praesit, defendat, alatur egenus.[1]
Ao patrono deve-se honra, trabalho, vantagem;
Que proveja, comande, defenda, o necessitado seja alimentado.

A instituição do Padroado conduziria, entretanto, com o tempo, a graves desvios de suas finalidades precípuas, a verdadeiros abusos. Os patronos passavam a interferir em questões internas da Igreja, usufruíam de rendas dos mosteiros, das paróquias, cobravam tributos do clero etc. O Concílio de Trento (1545-1563) iria, assim, diminuir sua amplitude. Deixaria, porém, subsistir os padroados régios e os concedidos por "causa onerosa".

1 REGO, Silva. *História das Missões do Padroado Português do Oriente*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1949, p. 94.

Desse modo, aos reis de Portugal e da Espanha, os primeiros a colonizar regiões remotas da África, da Ásia e da América, seria concedido o Padroado e, assim, a eles incumbia o dever ou assistia o direito de evangelizar seus povos. Os reis da Espanha, Fernando e Isabel, foram designados pelo Papa Alexandre VI, em bula de 4 de maio de 1493, como *Vicarii Christi* para as terras americanas recém-descobertas. Eles e todos os seus sucessores declararam que a conversão dos indígenas constituía o alvo principal que perseguiam na América.
Com efeito, até o final da Idade Média sustentou-se a ideia de que os papas eram os senhores universais das terras possuídas pelos que não eram súditos da Igreja. Assim, por concessão pontifícia, D. Manuel I recebeu o título de "Senhor da Guiné" e de "Senhor da navegação, conquista e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia". Segundo João de Barros, a explicação de tal concessão deve-se procurar "nas muitas e grandes despezas que nestes reynos eram feitas".[2]
O Padroado do Oriente e da América significava o poder de nomear bispos, de comandar a faina catequética e missionária. Nos primeiros versos d' *Os Lusíadas*, Camões afirma cantar também

> [...] a memória valerosa
> daqueles reis que foram dilatando
> a fé e o império e as terras viciosas
> de África e Ásia andaram devastando.
> [Canto I, 2]

Assim, a empresa missionária, embora levada a efeito por uma instituição supranacional, que é a Igreja, assumia caráter nacional: no império espanhol atuariam missionários espanhóis ou de províncias religiosas espanholas (antes que se criassem, em ultramar, as províncias religiosas locais) e no império português atuariam missionários portugueses ou vinculados às províncias portuguesas das ordens religiosas. São célebres os casos de Francisco Xavier e do Pe. Tomás Estêvão, missionários jesuítas da Índia. O primeiro era espanhol e o segundo, inglês. Ambos, contudo, foram grandes fautores da difusão da língua portuguesa no

2 *Apud* REGO, Silva. Op. cit., p. 98.

Oriente. Francisco Xavier escreveu e fez que se escrevesse em português. Ele a si próprio denominou *português* e tratou *El-Rey* de Portugal como "nosso senhor". Já o Pe. Tomás Estêvão, autor de gramática da língua concani, aportuguesou seu próprio nome e baseou-se na pronúncia portuguesa para fazer transcrição naquele idioma. Segundo Cortez Pinto, "tão zeloso era o Pe. Estêvão do portuguesismo missionário que à hora da morte ainda acautelava os portugueses contra a admissão de estrangeiros no Estado da Índia".[3]

Assim, a obra missionária assumiu, desde o século XVI, um caráter nacional. Frágeis seriam, com efeito, os vínculos do clero com a hierarquia romana, vaticana.

O Padroado teve o condão de resgatar o sentido missionário da Igreja. Até o século XVI as missões ocupavam, segundo Silva Rego, "um lugar manifestamente inferior na vida católica europeia. Não existia, sequer, o conceito de 'missão' no seu atual significado. Falava-se bastante na conversão de judeus e de sarracenos, mas o resto eram pagãos, *paganos*, palavra muito vaga ainda".[4]

Com os Descobrimentos, as fronteiras do mundo conhecido alargaram-se imensamente. A premente necessidade de evangelização das novas terras descobertas compeliu a Igreja a recorrer ao poder dos monarcas dos Estados nacionais emergentes com o fito de viabilizar tal projeto, que demandava largos recursos materiais (dentre os quais o controle de uma tecnologia náutica, sem a qual os missionários não poderiam atravessar os oceanos, ainda pouco singrados e repletos de perigos).

Dessarte, de Igreja europeia ou cingida às plagas mediterrâneas, a Igreja converteu-se, de fato, com os Grandes Descobrimentos, em Igreja missionária, universal, "katholikê". Nunca o mandamento de Cristo "*Ite et evangelizate omnes gentes*" fora tão amplamente cumprido, de guisa que do Japão ao Brasil, da Índia ao Peru, os missionários católicos estariam presentes, desde o século XVI, na mudança da conformação cultural e religiosa do mundo.

Se a evangelização dos novos continentes era mister delegado aos reis patronos e se os primeiros que se lançaram à aventura do Atlântico, do Índico e do Pacífico foram os reis ibéricos, patente fica que o século XVI foi dominado pelas missões portuguesas e espanholas.

3 PINTO, A. C. *Da famosa arte da imprimissão*. Lisboa: Apostolado da Imprensa, 1948, p. 369.

4 REGO, Silva. Op. cit., p. 99.

Assim, em todo o mundo ibérico o ser católico implicava, de antemão, um comprometimento com os poderes deste mundo e, mais que isso, um comprometimento forçado, já que o Catolicismo era uma religião obrigatória.

1.1. A colonização, a catolicidade e as ambiguidades dos reis-patronos

A colonização foi um dos mais impressionantes e poderosos fatores de organização do espaço de que se tem notícia. Foi sob o regime de colonização que toda a superfície da terra foi submetida ao poder do Estado. Com efeito, até os Grandes Descobrimentos, grande parte do mundo ainda vivia sem ele: imensos territórios da América do Sul, da África e da Oceania eximiam-se de uma entidade que tivesse o "monopólio da força", para empregarmos a expressão de Weber. Com o advento da Idade Moderna, tal situação fatalmente se alteraria, iniciando-se um processo de completa dominação do espaço terrestre por estados nacionais. O capitalismo em sua fase mercantil deparava-se com espaços gigantescos, repletos de recursos naturais e que poderiam complementar as economias da Europa. A colonização europeizaria o mundo, conferindo à Europa a posição primacial de que gozou até a Segunda Guerra Mundial.

À expansão dos limites geográficos do mundo conhecido seguiu-se, com a colonização dos novos continentes nos séculos XVI e XVII, o mais impressionante movimento de alargamento da fé cristã na História. Além de ser religião salvacionista, o Cristianismo apresenta um elemento que, de *per se*, implica proselitismo. Com efeito, a crença num Deus que se faz homem, entrando na história da humanidade, subentende uma concepção universalista do ser humano, a ideia da sua unidade enquanto gênero. Assim, recusar o Evangelho, isto é, "a Boa Nova" a alguém equivale a excluí-lo da história da salvação, da qual só os seres brutos estão afastados. Segundo o missionário Antônio de Araújo, em seu *Catecismo na língua brasílica*, de 1618, dirigido aos índios tupis da costa,

> *So'o, pirá, gûyrá retãme'engaba é ikó 'ara; îandé rekoabamo nhote rimba'e pa'i Tupã îandébe i me'engi biã...* [5]

5 ARAÚJO, A. *Catecismo na língua brasílica*. Reprodução fac-similar da 1ª edição (1618), com apresentação do Pe. A. Lemos Barbosa. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1952.

> Este mundo é a terra prometida dos animais, dos peixes e dos pássaros; como nossa morada provisória, somente, o Senhor Deus a deu para nós. [*Catecismo*, 166v]

A ilação necessária dessa ideia é a da plena capacidade de todo homem de receber a doutrina cristã e a da premente necessidade da pregação da palavra revelada. Foi nesse sentido que o Papa Paulo III dirigiu a todo o orbe católico a bula *Sublimis Deus*, reconhecendo a plena capacidade dos índios de receber a doutrina cristã. Com efeito, não poderia haver uma humanidade paralela na América, na Ásia ou na África desconhecedora da primeira grande verdade do Cristianismo, a saber, a Encarnação do Verbo. Não admitir isso seria relativizar o texto bíblico, que aceita uma só criação por Deus. Seria como aceitar que o Cristianismo é uma religião com determinismos históricos e não detentora de uma verdade universal. A ideia da existência de diferentes "humanidades", preconizada pelo estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, a descontinuidade temporal da razão e a recusa da História, pontos nevrálgicos de uma reflexão que empolgaria muitos espíritos no século XX, são fortes ameaças ao Cristianismo, por natureza universalista.

Mas se o rei-patrono foi incumbido pelo Papa de evangelizar os novos continentes descobertos, ele também é o chefe de um estado mercantil, onde uma nova classe social, a burguesia, com seus lucros estupendos fortalecia a economia do Estado por ele gerido. Mas como conciliar o alto cometimento que a Igreja lhe fazia com a necessidade de fortalecer a atividade econômica? A figura dos reis ibéricos sob o Padroado estará permanentemente impregnada de paradoxos, de ambiguidades que só seriam superadas séculos mais tarde. As determinações régias que proibiam a escravidão indígena seriam sistematicamente transgredidas ou ressignificadas de acordo com os interesses das elites econômicas locais. Afinal, as realidades materiais eram tão concretas e o reino estava tão distante...

2. As manifestações do poder do rei-patrono no epistolário anchietano

Interessa-nos, aqui, como já assinalamos anteriormente, analisar o conteúdo de algumas cartas de José de Anchieta, escritas desde o ano de 1553, para podermos aquilatar características da prática pastoral e do pensamento dos primeiros jesuítas do Brasil, a refletir o regime do Padroado.

Anchieta, em seu epistolário, revela que a prática cristã desses primeiros jesuítas se enreda em contradições insuperáveis. Evidenciam-se ali diferentes esferas de interesses: a do colonizador, propriamente dito, com a presunção escancarada de que colonizar o Brasil implicava eliminar restrições de natureza religiosa ou ética para escravizar os índios; a do missionário, a praticar uma pastoral eminentemente sacramental, que queria impedir a escravização dos índios para colocá-los sob sua esfera de poder em aldeamentos imensos que possuíam uma economia pujante e onde a práxis cristã dos recém-convertidos seria controlada; a esfera dos índios não convertidos, a quem se apresentavam as opções de submeter-se, fugir, lutar ou morrer; e, finalmente, a esfera do poder real, ainda impregnado da ideologia da Guerra Santa mas já pressionado pelos reclamos de uma classe social mercantil (revolucionária nos séculos XVI, XVII e XVIII), para quem a ação missionária era, muitas vezes, um empecilho a seu total desenvolvimento.

Entre os fatos retratados na epistolografia anchietana e que apresentam relação com o regime do Padroado, os mais evidentes são:

2. 1. A catequese dos índios a serviço da manutenção do império colonial português

Em carta escrita a *El-Rey* nos anos em que era provincial da Companhia de Jesus no Brasil, Anchieta mostra como desapareciam os índios da costa brasileira. Nessa carta a figura do rei sobreleva-se como a de um poder em prol da realização do bem e da justiça. Em nenhum momento os missionários quinhentistas do mundo colonial ibérico poriam em dúvida a ideia de que os "cristianíssimos reis" tinham como objetivo primeiro o "acrescentamento da santa fé católica". Em Anchieta também tal visão nunca é problematizada:

> Porque a maior parte dos índios naturais do Brasil está consumida e alguns poucos que se hão conservado com a diligência e trabalhos da Companhia são tão oprimidos que em pouco tempo se gastarão. Pelo que têm muita necessidade de particular favor de Vossa Majestade.[6]

6 ANCHIETA, José de. *Cartas, correspondência ativa e passiva*. VIOTTI S.J., Hélio (Org.). 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1984, p. 338.

Que os negócios e os interesses do Estado estivessem de envolta com os pios misteres de um missionário dá-nos conta a carta dirigida a Inácio de Loyola, escrita de Piratininga em julho de 1554:

> Estando nosso padre na Bahia de Todos os Santos, determinou Sua Alteza mandar doze homens pelo sertão a descobrir ouro, que diziam existir, para o que o Governador Tomé de Souza pediu um padre, que fosse com eles em lugar de Cristo a fim de não irem desamparados. [...] Mandou com eles o Pe. Navarro. Eles vão buscar ouro e ele vai buscar tesouro de almas, que naqueles lugares há muito copioso.[7]

O capitalismo mercantil precisava ainda das bênçãos da Igreja para sacramentar sua prática espoliadora e acumulativa. No século XVI ainda não havia nenhuma formulação teórica que tivesse o condão de revolucionar tal modelo de sociedade. Não se podem considerar inexistentes nessa época os espíritos carismáticos que, no seio de uma estrutura burocratizada, rejuvenescessem a ordem opressora e sem nenhum espírito profético, como foi o caso do grande Bartolomeu de las Casas. Mas suas denúncias contra essa Igreja que sacramentava o lucro e o mercantilismo não tiveram sempre consequências significativas na remodelação de suas estruturas.

2.2. O braço armado da fé: a política de aldeamentos

Um outro aspecto da submissão da ação jesuítica quinhentista ao regime do Padroado foi a instituição dos aldeamentos. Um aldeamento não é o mesmo que uma aldeia indígena. Esta é um fato social natural, o lugar em que viviam os índios de uma determinada etnia e de uma mesma língua. Já um aldeamento é um fato social artificial, congregando índios de diferentes etnias e, muitas vezes, de diferentes línguas e culturas, trazidos que eram de diversos lugares. O aldeamento veio em resposta à extrema dificuldade que os primeiros missionários encontravam em catequizar os índios em suas aldeias, devido à sua aludida "inconstância" e à sua resistência em se livrar de certas práticas culturais consideradas condenáveis, como

7 ANCHIETA, José de. *Minhas cartas*. São Paulo: Casa de Anchieta/Associação Comercial de São Paulo, 2004, p. 14.

a antropofagia e a poligamia. Com efeito, são frequentes nas cartas de Anchieta as expressões de desalento diante dos fracassos da catequese dos adultos:

> [...] Como era possível que pudéssemos sofrer tanto tempo e com tanta alegria tamanha dureza de coração dos brasis que ensinamos, ouvidos tão cerrados à palavra divina, tão fácil renúncia aos bons costumes, se é que alguns hão aprendido, recaída tão rápida nos costumes e pecados de seus antepassados e, finalmente, tão pouco ou nenhum cuidado de sua própria salvação, se as contínuas orações da Companhia não nos dessem mui grande ajuda?[8]

Nessa mesma carta dirigida ao geral Pe. Diogo Laínes, datada de 1º de junho de 1560, Anchieta afirmou seu desejo de ver o braço armado do Estado facilitar seu trabalho apostólico:

> Assim, não existe dúvida senão que neles se faria muito fruto se estivessem juntos, onde se pudessem doutrinar, de que se tem experiência agora na Bahia, onde, juntados em umas grandes aldeias, por ordem do governador, aprendem da melhor vontade a doutrina e rudimentos da fé e dão muito fruto, que durará enquanto houver quem os faça viver naquela sujeição e temor.[9]

Foi principalmente um fato político o que determinou a criação dos aldeamentos. Eles eram uma reserva de força militar usada amiúde e sempre que a segurança da colônia estivesse ameaçada. A própria manutenção do Brasil sob o império português ficaria impossibilitada sem o elemento indígena, imprescindível para a luta contra os invasores: "Porque bem se deixa ver, e os portugueses assim o confessam, que sem eles mal se poderá conservar este Estado do Brasil".[10]

Os aldeamentos, por outro lado, eram um poderoso fator de destruição cultural por reunirem índios de diferentes etnias e línguas, assim como pelas seguintes razões: 1) Sua conformação espacial subvertia os padrões indígenas tradicionais

8 Carta ao geral Pe. Diogo Laínes, 1º de junho de 1560. ANCHIETA, José de. *Minhas cartas*. Ed. cit., p. 56.

9 Ibidem, p. 62.

10 ANCHIETA, José de. *Cartas, correspondência ativa e passiva*. VIOTTI S.J., Hélio (Org.). Ed. cit., p. 338.

de organização de aldeias. Saindo de habitações onde viviam mais de cem pessoas, com famílias extensas, os índios passavam a viver em casas pequenas, edificadas segundo padrões europeus, para famílias nucleares compostas de pai, mãe e filhos. Além disso, a dispersão geográfica dos índios, desconhecedores do poder político e do Estado, dava lugar à concentração espacial de milhares de pessoas sob a tutela dos padres, a quem deveriam obedecer e submeter-se. 2) Eram subvertidos os padrões de divisão sexual do trabalho existentes nas aldeias indígenas, onde plantar roças cabia às mulheres e não aos homens. Para um homem tupi o plantar roça correspondia a emascular-se.

2.3. Uma pastoral eminentemente sacramental e sem espírito profético

Sedimentou-se ao longo dos séculos uma representação de Anchieta como "taumaturgo", "apóstolo do Brasil" e "educador dos índios". Uma análise de suas cartas mostra-nos, com efeito, que sua ação pastoral quase que se resumia à administração dos sacramentos. Era esse o cerne do trabalho apostólico jesuítico no século XVI. Salvar as almas, batizando-as, crismando-as, casar os índios segundo os ritos da Igreja, tornar os homens dóceis ao trabalho, libertos da poligamia e do amancebamento, enfim, criar uma nova alma indígena; esse seria o alvo daqueles missionários, entre os quais Anchieta:

> O ministério do ano inteiro com os índios consiste no seguinte: ensinar-lhes e explicar-lhes a doutrina cristã, batizá-los, uni-los pelo matrimônio, visitar os enfermos, ungir os doentes com os santos óleos, sepultar os mortos, dedicar-se à salvação de quantos lhes estão confiados, manter escolas primárias, em que os meninos aprendem também, com muita diligência, a arte do canto e a tocar flautas e charamelas. Dão muito relevo, com o canto de órgão, às vésperas e missas, quer nas aldeias, quer no nosso colégio, nos dias consagrados às santas relíquias.[11]

No que tange à pastoral educacional dos jesuítas do Quinhentos, vemos acima que, para os meninos índios, garantia-se somente a escola primária. Já para os

11 Carta ânua da província do Brasil, de 1583, datada de 1º de janeiro de 1584. ANCHIETA, José de. *Minhas cartas*. Ed. cit, p. 116.

filhos dos portugueses havia a escola humanística: "Os meninos da escola primária, que completam o número de oitenta, dão mostra incomum de sua virtude. Com muita aplicação, procuram traçar as primeiras letras, para se poderem transferir depois às aulas de latim".[12]

Na verdade, a prática educativa junto aos índios era um desdobramento do trabalho catequético, a garantia de sua consolidação e de seus resultados, considerados ruins por muitos. Para obviar a tais problemas é que se alfabetizavam os meninos índios. Diz Anchieta em sua carta trimestral de maio a agosto de 1556 que

> [...] quase todos vêm duas vezes por dia à escola, sobretudo de manhã. [...] Mas o principal cuidado que temos deles está em lhes declararmos os rudimentos da fé, sem descuidar o ensino das letras; estimam-no tanto que, se não fosse esta atração, talvez nem os pudéssemos levar a mais nada.[13]

Com efeito, um índio alfabetizado passaria a assumir um novo *ethos*, diferente do de seus pais, isto é, seria conduzido ao corpo místico de Cristo, tornando-se, consequentemente, um súdito do rei-patrono de Portugal. Mas ele não receberia os tesouros da cultura humanística, destinada aos filhos dos colonos abastados.

A pastoral dos escravos também era exclusivamente sacramental. Escrevendo em 1º de janeiro de 1584, de Salvador, na condição de provincial do Brasil, ao geral Pe. Cláudio Acquaviva, Anchieta diria: "Além das pregações sobreditas, todos os dias é ministrado o catecismo pelos nossos aos índios e africanos (de que há muitíssimos nesta cidade). Ouvem-lhes as confissões e aos pagãos preparam-nos para o batismo."[14]

Segundo Anchieta, havia escravas virtuosas que resistiam ao assédio sexual de seus senhores. Mas, apesar de as saber maltratadas, Anchieta jamais questionou a instituição da escravidão, haja vista que esta se inscrevia na ordem jurídica vigente, diante da qual Anchieta jamais manifestaria desassossego, diferentemente de Antônio Vieira, que, em vários de seus textos, revela sua percepção do hiato entre a ação missionária e os ensinamentos de Jesus. Segundo Alfredo Bosi, "como

12 Ibidem, p. 117.

13 Carta trimestral de maio a agosto de 1556. Ibidem., p. 23.

14 Carta ânua da província do Brasil, de 1583. Ibidem, p. 114.

poderia uma instituição que vivia dentro do Estado monárquico e à custa dos excedentes deste, desenvolver projeto social coeso à revelia das forças que dominavam esse mesmo sistema?".[15] Era o primado do formalismo, era uma Igreja que, voltada à salvação das almas, não apresentava questionamento algum da iniquidade que fazia os tormentos dos corpos dos pobres: "Observam-se em muitos, máxime nas mulheres, assim livres como escravas, mui manifestos sinais de virtude, principalmente em fugir e detestar a luxúria [...]. Sofrem as escravas que seus senhores as maltratem com bofetadas, murros e açoites por não consentir no pecado".[16]

Conclusões Segundo Leonardo Boff,

> a América Latina foi missionada dentro de um determinado modelo de Igreja, aquele próprio do Padroado. Segundo este modelo, a Igreja se faz presente no mundo mediante um pacto com o Estado, que provê todas as suas necessidades e garante seu funcionamento. [...] No nível doutrinário, este tipo de Igreja se mostra conservador e ortodoxo. [...] Por outro lado, há uma tendência, hoje, em se afirmar [...] numa visão mais estritamente histórica, que a Igreja não estava nas cogitações do Jesus histórico.[17]

É com esse olhar que o homem contemporâneo secularizado geralmente interpreta as sociedades estamentais do mundo colonial. Seguramente não é esse o modo mais isento da possibilidade de erros. Mas, ainda que a inserção num contexto de época possa absolver Anchieta e seus coetâneos jesuítas (e julgar homens fora de suas épocas é atitude temerária), é verdade também que o século XVI produziu espíritos autenticamente proféticos, como Bartolomeu de las Casas, perseguido pelos poderes constituídos de sua época.

Instaurou-se nos séculos dos Grandes Descobrimentos uma contradição insuperável: como pregar a Boa Nova e manter a pureza de uma doutrina que revolucionou

15 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 137.

16 Carta de São Vicente ao geral Pe. Diogo Laínes, de 1º de junho de 1560. ANCHIETA, José de. *Minhas cartas*. Ed. cit., p. 63.

17 BOFF, Leonardo. *Igreja, carisma e poder*. São Paulo: Ática, 1994.

o mundo antigo dentro de uma ordem política que burocratizaria o carisma de seu fundador, o mestre de Nazaré? Como as ideias de Jesus poderiam redundar, num estado gerido por um rei-patrono, senão na mais acomodatícia doutrina, toda cheia de compromissos temporais e seculares, ainda que propagada por zelosos missionários que fizeram a própria oblação de suas vidas para levá-la a outros povos? **N**em sempre o dar a vida por uma causa implica a grandeza desta. A História mostra-nos que grandes tiranos e genocidas do século XX também deram a vida por suas causas. E as boas intenções nem sempre levam inequivocamente ao bem...

Eduardo de Almeida Navarro é livre-docente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, onde leciona Tupi Antigo e Literatura Colonial Brasileira. É autor de *Método moderno de tupi antigo – a língua do Brasil dos primeiros séculos* [Global] e de *Teatro de Anchieta* [Martins Fontes], entre outros trabalhos.

Sobre o processo de edição dos textos jesuítas nas cartas da América portuguesa no século XVI

Adriana Gabriel Cerello

Resumo A partir da obra *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil* (1954), organizada por Serafim Leite, este artigo buscará estudar alguns aspectos do processo de produção livresca do século XVI, em particular as condições de redação e edição dos manuscritos dentro e fora do ambiente da Igreja Católica e a circulação na Metrópole e na Colônia. Partindo da observação de um momento histórico em que a maneira de ler, escrever e difundir os textos sofreu mudanças profundas, pretende-se reconstruir parte da história da cultura material do livro no século XVI. **Palavras-chave** literatura brasileira; Jesuítas; História do livro; cartas.

Abstract *Considering the work* Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil *(1954), organized by Serafim Leite, this article is an attempt at studying some aspects of book production process in the sixteenth century, particularly concerning writing conditions, publishing and circulation of manuscripts (inside and outside Catholic Church boundaries) as well as distribution and trading in the Metropolis and Colony. Taking into account that texts underwent considerable changes, we intend to recount part of history regarding material culture of book in the sixteenth.* ***Keywords*** *Brazilian literature; Jesuits; correspondence; book history; letters.*

Pode-se dizer que as cartas dos jesuítas produzidas no primeiro século da colonização tratam basicamente da catequização e da escravização do índio, da moralização do colono, da organização e da distribuição de funções entre os padres, assim como da ocupação e do governo do território e da exploração econômica das terras americanas. Não são textos naturais, visto que produzidos numa determinada época, com base em usos específicos, fazendo-se necessária a reconstrução de alguns dos condicionamentos históricos, literários, institucionais, linguísticos e materiais da produção deles.

Os documentos jesuíticos e as letras coloniais A obra *Cartas dos primeiros jesuítas no Brasil*, publicada em 1954 em 3 volumes, traz mais de duzentos documentos que abarcam o período de 1538 a 1563. Foram escritos na América e na Europa por padres da Companhia de Jesus e por personalidades de fora dela e encontram-se hoje fundamentalmente em arquivos e bibliotecas de Roma, Lisboa, Évora, Madri e do Rio de Janeiro. O levantamento, a organização e, principalmente, o estudo desse *corpus* são fruto do trabalho intelectual do padre jesuíta português Serafim Leite. Este alega ter procurado sempre alcançar os originais manuscritos, que no século XVI passavam pelo processo de cópia e tradução para diversas línguas e, ainda, por emendas, revisões e censuras antes de serem impressos.

A princípio, é preciso lembrar que esse trabalho de edição de cartas decorreu da *História da Companhia de Jesus no Brasil*, obra encomendada pela Companhia de Jesus ao padre Serafim Leite dentro da tradição historiográfica da Ordem, tão antiga quanto sua fundação. Assim, ao levar em conta a voz institucional do organizador, em situação de total simpatia por seu objeto, depreende-se que a disposição e o recorte que faz da documentação jesuítica não são objetivos ou independentes de teorias e interpretações de seu próprio tempo e lugar, e assim também não o são os fatos por ele inventariados.

Além disso, os documentos usados por Serafim Leite são todos eles quase que exclusivos dos arquivos da Companhia de Jesus e a maioria continua de acesso bastante restrito. Esse fato leva a questionamentos quanto a seus critérios historiográficos, pois supõe o leitor aceitando sua tradução e interpretação como verídicas, já que únicas. Escassas são as vezes em que aparecem citadas em suas notas outras fontes, especialmente as discordantes das posições da Ordem jesuíta.

Devido ainda ao uso exclusivo dos documentos, Serafim Leite e outros jesuítas em vários períodos são responsáveis pela perpetuação de uma imagem jesuítica construída para justificar a Ordem ao longo dos diversos momentos da história. Por meio da manipulação textual, um caráter de "verdade histórica" dos textos dos jesuítas dos primeiros séculos passou a ser legitimado pelo critério da valorização dos mesmos como "documentos", como testemunhos "autênticos" e "verídicos" dos fatos históricos.[1]

Há, sobretudo, a questão primeira que é o pressuposto da existência do Deus católico. Também Serafim Leite insere seu discurso (e suas interpretações) nessa premissa e cabe ao leitor lembrar que o Catolicismo é uma religião historicamente constituída.

Contudo, cabe olhar para essas letras por meio dos processos de invenção de seu tempo e não pelas leituras realizadas nos séculos posteriores. Assim, as letras do século XVI merecem ser entendidas dentro de uma perspectiva ampla em que se detectam padrões duradouros de estabilidade das estruturas de publicação. Desse modo, é o caso de pensar as letras em sequências que vão além da cronológica e que descrevam uma continuidade dos temas e estilos ao longo dos tempos e através das obras. Tome-se, portanto, como pressuposto uma outra concepção das letras coloniais que são consideradas como parte de uma sociedade de Antigo Regime em que as interpretações do homem são ibéricas e católicas, teológico-políticas e metafísicas, e na qual não se encontram

> as categorias iluministas e pós-iluministas quase sempre generalizadas transistoricamente como evidentes, caso da expressão psicológica da individualidade, da originalidade e dos direitos autorais que garantem a propriedade das obras e noções correlatas, como "plágio", "crítica", "negatividade", "ruptura estética", "autonomia política", "estética", "literatura", "autonomia estética", "psicologia" etc.[2]

1 VILAR, Socorro de Fátima Pacífico. *A invenção de uma escrita*: Anchieta, os jesuítas e suas histórias. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2006, p. 92-3, conforme PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*. São Paulo: Edusp/Editora da Unicamp, 1994.

2 HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, Eliana Maria Teixeira (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 34.

Contrariamente ao experimentado na nossa sociedade de classes, o autor não é definido pelo ponto de vista da sua identidade nacional, nem como uma categoria psicológica; a obra não é um bem material passível de troca econômica num mercado de bens culturais regulamentado juridicamente por direitos autorais, nem o leitor é alguém com direito de manifestar-se criticamente sobre essa obra, fazendo valer sua autonomia democrática.

As letras aqui são, primeiramente, inspiradas por Deus; quem as escreve é tão somente o instrumento para a transmissão da Palavra. São também consideradas parte de um "estilo" no qual os textos são construídos pelo uso de "lugares-comuns de tipos e situações" e que confiam à memória essas tópicas conhecidas da audiência, fazendo da sua repetição, comentário, desenvolvimento ou glosa um critério positivo de avaliação dos discursos.[3]

Pode-se dizer a partir daí que tanto os missivistas jesuítas em terras da Colônia quanto os europeus letrados que liam as cartas americanas dominavam os mesmos padrões retóricos de produção de textos; não havia, portanto, um desnível entre a produção letrada europeia e as letras concebidas na Colônia americana. Havia, sim, uma continuidade de um lado e de outro do Atlântico, mesmo porque devemos partir do pressuposto de que naquele momento não havia Brasil, mas somente o Império Português em que a Colônia se incluía como região subordinada.[4] Esse pressuposto evita o anacronismo e alarga para além das fronteiras terrestres atuais do Brasil o espaço geográfico e administrativo da época. O intercâmbio de autores e textos seguia o mesmo padrão.

As cartas dos jesuítas É possível afirmar que as cartas escritas pelos jesuítas obedeciam a critérios epistolográficos bem definidos, prescritos nas *Constituições*, que regulavam o funcionamento da Companhia de Jesus. Apesar de a sua primeira edição datar apenas de 1558, já em 1547 Inácio de Loyola e seu secretário em Roma, Juan Alfonso de Polanco, determinaram que as missões passassem a enviar

3 Ibidem, p. 34.

4 NOVAIS, Fernando A. (Coord.) e SOUZA, Laura de Mello (Org.). *História da vida privada no Brasil*: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-11.

relatórios minuciosos para Roma. Assim, além de obedecerem às várias exigências da Ordem — difusão dos resultados da catequese, incentivo de vocações, controle do governo central sobre os membros dispersos e confirmação da identidade desses membros —, as cartas eram reguladas por prescrições rígidas, que distinguiam gêneros epistolares conforme as matérias tratadas e os destinatários.

A correspondência dos jesuítas do século XVI cumpre então a determinação do envio de relatórios, aplicando os dois gêneros de carta definidos na tradição da preceptiva epistolar: *negocial* (oficiais, com matéria argumentativa séria) e *familiar* ("particular", breves e claras).[5] Além disso, elas se organizam segundo a divisão retórica referida no modelo histórico da *ars dictaminis* medieval, a arte de redigir documentos e cartas, compondo-se de exórdio, narração, argumentação e conclusão, subdividindo-se nas partes da disposição: saudação, captação da benevolência, narração, petição e conclusão e, seguindo, portanto, critérios bastante estritos de redação.[6]

Há que se considerar, assim, a importância dada pela Companhia de Jesus a seus documentos. Pode-se dizer que o funcionamento da instituição foi estabelecido sobre a produção de documentos e que a troca de informações e de instruções revela uma prática de poder fundada sobre a escrita.[7] A correspondência exercia, assim, papel fundamental no governo e na administração da Ordem, evidenciando que não se tratava de textos "de autor", com liberdade de escrita, mas textos "de comando", compostos por dever de escritura da instituição jesuítica.

Ao lado dessa documentação administrativa — constituída por cartas entre Roma e as províncias, atas das Congregações provinciais, Catálogos e Ânuas —, existia uma outra produção de textos que se caracterizava por uma dimensão de certa forma "pública" e "literária". Eram documentos destinados à circulação mais ampla, de escritura meticulosa, e que incluíam tratados descritivos dos povos, fauna e flora, narrativas de viagem, discursos históricos, as vidas, além das próprias cartas,

5 HANSEN, João Adolfo. Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*. In: LOURENÇO, Dantas Mota (Org.). *Introdução ao Brasil, Um banquete no trópico*. São Paulo: Senac, 2001, p. 60.

6 PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 18-23.

7 CASTELNAU-L'ESTOILE, Charlote de. *Les ouvriers d'une vigne stérile*: Les jésuits et la conversion des indiens au Brésil. 1580-1620. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 60-1.

especialmente as Ânuas. Eram essas mesmas informações que serviam para fornecer matéria aos autores da própria Companhia que as utilizavam em suas obras de síntese, escritas em latim, destinadas a exaltar as conquistas portuguesas e, sobretudo, a fixar a imagem que a Companhia queria divulgar de si mesma.

Um exemplo desse tipo de documento, que pode mostrar-nos como funcionava o sistema de edição entre os jesuítas, é o manuscrito intitulado *Cousas do Brasil*, encontrado na Biblioteca de Évora, composto de diversos documentos encadernados juntos, todos datados dos anos 1550, em que se trata dos mais diversos assuntos: costumes e celebrações dos indígenas, clima da terra, informações sobre as capitanias e os aldeamentos, relato da missão do visitador Cristóvão Gouveia, discussões de questões doutrinais, cartas de Nóbrega e o "Diálogo sobre a conversão do gentio". A maior parte desses textos viria a aparecer mais tarde ligada à visitação de Gouveia à Colônia portuguesa, entre 1583 e 1589. O relato da visita foi assinado por Fernão Cardim, mas os tratados descritivos da fauna, da flora e do povo e as demais informações sobre a Colônia permaneceram anônimos, tendo Serafim Leite e Capistrano de Abreu atribuído a José de Anchieta a autoria de grande parte deles.[8]

Pode-se sugerir que esses tratados faziam parte das cartas previstas nas regras de escritura das *Constituições* e que, reunindo as informações, passavam a compor um "saber missionário coletivo". Com os dados coletados "pelos homens da terra ao cabo de suas experiências além-mar, em um dado momento, o da passagem de um visitador por exemplo, ocorre a cristalização desse saber informal sob a autoridade de um autor, habilitado pela instituição".[9] Assim, o saber acumulado é posto sob forma determinada e, enviado às autoridades centrais a título de informação sobre a província, é feito circular sob determinada assinatura de autor. Dentro da elaboração desse saber missionário, o pertencimento à instituição era, portanto, mais importante que o *status* de autor, donde se tem que "a *auctoritas* é da instituição, não da pessoa".[10]

8 Ibidem, p. 370.
9 Ibidem, p. 376 (tradução nossa).
10 Ibidem, p. 376 (tradução nossa).

Os processos de edição Examinando um outro nível do trabalho de edição, muito mais pormenorizado, pode-se observar a discussão sobre a autoria do texto das *Constituições* da Companhia de Jesus – o documento definidor de seu "poder executivo". O interesse é desvendar o processo de sua redação por meio dos diversos tipos de anotações encontrados nos documentos manuscritos que precederam a redação final do documento, compostos entre 1549 e 1553. Distinguidas por meio da caligrafia, essas notas demonstram o tipo de relação existente entre o secretário Juan Alfonso de Polanco e o próprio Inácio de Loyola, em um processo de escritura de documentos o qual, amplificado, pode fornecer indícios das práticas de edição realizadas nos demais textos jesuítas.[11]

Polanco assumiu a função de secretário de Loyola apenas em março de 1547, o que explica a sua pouca interferência nos primeiros escritos, saídos da pena do próprio Loyola e com anotações suas sobre eventuais consultas aos companheiros em estada romana. Esse fato é constatado a partir da observação de que Polanco várias vezes anota à margem ou em papel separado que não entende o significado de alguma palavra ou de alguma expressão, além de declarar sua isenção de haver estado na gênese desses documentos ao escrever: "*Cuanto a estas Determinaciones, sería bien que me mostrasen las razones de donde se concluyen las conclusiones*".[12]

Um dos primeiros trabalhos de Polanco ao assumir a secretaria da Ordem foi o de redigir as regras de seu ofício, cujo título era *Del oficio del secretario que estará en Roma*. Nesta Regra, define:

> *Para la invención y disposición* [*de las cosas que se escriben*] *etc., cuando fuere algo notado y ordenado por el superior, es menester seguirlo; pero, para entonces, y más cuando se comete del superior, y tener entendidas y pensar con gran diligencia las cosas de la Compañía* [...], *y procurar de ver lo que cumple proveer* [...]; *pero desto, lo que se le representare, en cosas de importancia* [...], *propóngalo al superior, y siga su parecer.*[13]

11 Tome-se como fonte ALDAMA, Antonio M. de, S.J. La composición de las Constituciones de la Compañía de Jesús. In: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. [AHSI] 42. Roma, 1973, confiando em seu relato da manipulação que fez destes documentos, e lembrando ser ele também um padre jesuíta.

12 ALDAMA, Antonio M. de, S.J. Op. cit., p. 206-7.

13 Ibidem, p. 207.

Com essa mesma diligência, Polanco entregou-se à correção e à redação das *Constituições*. Principiou estudando documentos pontifícios anteriores ao seu tempo e neles deixou assinalados os pontos que não entendia, os pontos em que tinha observações a fazer ou sugestões a acrescentar, detalhando tudo em índices e folhas de dúvidas. Buscou também as legislações de outras ordens religiosas, como as dos franciscanos, dominicanos e beneditinos, e anotou tudo que poderia vir a ter utilidade para o documento da Companhia. Desta pesquisa surgiu uma série de folhas de anotações conhecidas por *Dúvidas*, nas quais Polanco elenca observações e sugestões nascidas das leituras com o intuito de as submeter a Loyola. Deste processo de trabalho nasceu a mais antiga versão das *Constituições*. Segundo Aldama, das 145 páginas que compõem o códice, 109 estão escritas com a letra de Polanco.[14] Assim, constata que o documento que serviu de base à redação das *Constituições* da Companhia de Jesus foi efetivamente redigido por Juan Alfonso de Polanco, sob comissão de Inácio de Loyola, um caso típico do trabalho secretarial da época.

Vê-se por meio das anotações a pesquisa e o exame de documentos realizados por Polanco, além de seu método de indagação e submissão aos ditames de Loyola, podendo-se mesmo usar a palavra "edição" para caracterizar a função do secretário na composição de tão importante documento.

Assim, a questão da autoria individualizada como propriedade particular era desconsiderada na Companhia de Jesus, tendo em vista os condicionamentos institucionais expostos. Levando-se em consideração esses critérios, pode-se dizer também que as cartas escritas pelos jesuítas no primeiro século da colonização não são efeito espontâneo nem da realidade dos índios nem da reação subjetiva dos padres. O discurso jesuítico é fruto do ajuste entre o costume retórico e a situação histórica.

De volta às cartas americanas, observam-se primeiramente as regras para escritura ditadas por Inácio de Loyola, separando matérias a serem tratadas em cartas diferentes e endereçadas a uns e não a outros. Quando do recebimento da correspondência na Europa, as cartas eram imediatamente traduzidas e corrigidas geralmente pelo secretário de quem se destinava a missiva, e pelo responsável de encaminhá-las a Roma. Lá, novamente traduzidas e corrigidas pelo secretário Polanco, elas eram

14 Ibidem, p. 212.

efetivamente editadas e censuradas em um processo que envolvia desde correções ortográficas até grandes cortes, passando por alterações em que um termo substituído por vezes significava a aplicação de intenção moralizante ou de lição católica. Mostras disso são dadas pelo próprio Serafim Leite ao repetir a advertência, corrente entre os diversos padres organizadores da correspondência jesuítica, de que se deveria ler com desconfiança as cartas retocadas pelo padre Polanco, pois que ele agia muito livremente ao rever, emendar e cortar os textos.[15]

Chamar este processo "edição" a princípio parece bastante ingênuo, no entanto era esta mesma a origem não só das cartas exemplares que seguiriam para os diversos pontos de instalação da Companhia, como também das versões que se destinariam à impressão em coletâneas. Estas serviam, muitas vezes, para facilitar a distribuição dentro da própria Ordem, mas também para circular entre certo público leigo que passa a se interessar pelos assuntos ligados aos descobrimentos do começo do século XVI.

Procurando exemplos desse processo de edição na correspondência dos padres da América, vemos na carta que António Pires escreveu de Pernambuco em 2 de agosto de 1551 para os irmãos de Coimbra,[16] que a interferência do padre Polanco faz-se diretamente sobre o remetente da carta. Informa-nos Serafim Leite que, na tradução italiana que fez a partir da versão espanhola (pois alega que o original português está perdido), Polanco, além de emendas e cortes, omite o "autor", ao publicar o texto em *Avisi Particolari delle Indie di Portugallo* (1552), substituindo-o por "*P. Nobrega cum socio*".

Caso mais frequente é a substituição do destinatário original pelos "padres e irmãos" em geral, como na carta que Nóbrega escreveu de Pernambuco a Simão Rodrigues, provincial de Portugal, em 11 de agosto de 1551.[17] Conforme anota Serafim Leite, na tradução espanhola feita do original português (perdido) já vemos os "*Caríssimos Padres y Hermanos*" endereçados; contudo, o texto da carta traz várias marcas do verdadeiro destinatário, assim: "*Como Va. Ra. mandare*

15 SERAFIM LEITE, S. J. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954, v. 1, p. 58.

16 Ibidem, carta 31, p. 250.

17 Ibidem, carta 33, p. 266.

quien sustente est'otras partes", "*los Padres que Va. Ra. embiare*" e "*quando Va. Ra. en esso no quisiere hablar*". Neste caso, não podemos afirmar ser intervenção de Polanco, já que a edição que traz essa e outras cartas do mesmo período saiu no primeiro semestre de 1552, talvez antes do olho censor de Roma. No entanto, vê-se que a "edição" era realizada em todas as esferas de leitura e não só nas instâncias superiores da Companhia de Jesus.

Este caso denota a transformação que sofriam estes textos, que passavam, assim, de cartas de informação a um superior hierárquico, a cartas de informação, de consolação ou de educação para todos, conforme sua intenção primeira, a utilidade aplicada ao reforço da unidade da Ordem como corpo místico.[18]

Também é esse o caso das traduções das orações e dos sermões feitos do português para o tupi, que tinham por finalidade não a troca entre iguais, mas o controle da "dispersão de línguas" e a imposição de "sua sintaxe e sua semântica".[19] Conta o padre António Pires na mesma carta de 2 de agosto de 1551 para os irmãos de Coimbra, em parágrafos escritos ainda na Bahia, antes de partir para Pernambuco, que Nóbrega ordenara que o padre Azpilcueta fosse a Porto Seguro

> a trasladar las oraciones y sermones en la lengua desta tierra, con algunos intérpretes que para esso avía muy buenos; las quales trasladó muy bien, y es mucho para dar alabanças al Señor viéndole predicar mucha parte del viejo testamento y nuevo, y otros sermones del juyzio, infierno, gloria, etc.[20]

Em nota, Serafim Leite nos informa que, segundo Capistrano de Abreu,[21] o intérprete que auxiliou o padre Azpilcueta "na tradução das orações para a língua geral" foi Francisco Bruza de Espinosa.[22] A confirmação da ajuda recebida encontra-se na carta do padre Azpilcueta aos padres de Coimbra, escrita em Salvador por

18 HANSEN, João Adolfo. O Nu e a Luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega, 1549-1558. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. nº 38. São Paulo: IEB-USP, 1995, p. 87-119.

19 NEVES, Luiz Felipe Baêta. *O combate dos Soldados de Cristo na Terra dos Papagaios*: Colonialismo e Repressão Cultural. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978, p. 38.

20 SERAFIM LEITE, S. J. Op. cit., vol. I, carta 31, p. 252.

21 Ibidem, p. 278 (conforme *Correspondência de Capistrano de Abreu*, 1954).

22 Ibidem, carta 35, p. 278.

volta de agosto de 1551, em que ele conta que "*En esta Capitanía* [Porto Seguro] *hallé un hombre de buenas partes, antigo en la tierra, y tenía don de escrevir la lengua de los Indios, que fué para mi grande consolación*".[23] A crer no padre, vemos que não só o intérprete falava como também *escrevia* em tupi. Azpilcueta ainda acrescenta que "*Todo lo mandaré en la primera embarcación*". Era, portanto, o envio de material para a confecção de catecismos e dicionários na "língua geral". Segundo os critérios de autoria hoje vigentes, todos esses intérpretes, tradutores e padres missivistas teriam de ser considerados "autores". No entanto, naquela época e naquelas determinações institucionais, não era o que acontecia. Assim também o que hoje chamaríamos de "direitos autorais" não poderia existir na sua forma atual: ficavam a cargo de Roma a autorização para impressão e a seleção do material, além da já mencionada censura do mesmo.

As emendas de natureza ortográfica feitas às cartas dos padres jesuítas estavam normalmente relacionadas à mistura de português e castelhano em que se expressavam os ibéricos do século XVI, ou aos equívocos cometidos na escrita do latim. Na primeira carta de Manuel da Nóbrega, cuja impressão parece ter passado pelo crivo de Juan Alfonso de Polanco, vê-se pequena mostra desse tipo de interferência do padre em Roma. Serafim Leite mostra em seu aparato que na tradução da palavra "meninos" para o italiano, Polanco substituiu "*putti*" (lido na primeira versão da carta) por "*fanciulli*", pois soava "melhor a ouvidos ibéricos, como os de Polanco, que presidia a estas impressões".[24] Em seguida, ao anotar a carta de João de Azpilcueta de março de 1550, Serafim Leite faz menção a um trecho que foi suprimido das traduções italianas realizadas a partir do original espanhol. Em dado momento, Azpilcueta, que foi o primeiro a aprender o tupi, refere-se à catequização dos meninos índios e diz que "*el Pater Noster tiré en modo de sus cantares para que más presto aprendiesen y gustasen*"[25]. Informa-nos Serafim Leite que, tendo o trecho sido suprimido da tradução italiana, também o foi das demais que se seguiram em outras línguas.[26]

23 Ibidem, carta 35, p. 279.

24 Ibidem, vol. I, carta 10, p. 155 (em 6 jan. 1550).

25 Ibidem, carta 14, p. 177 (em 28 mar. 1550).

26 Ibidem, p. 180, nota 6, linhas 55-6.

Além desta, inúmeras outras emendas foram feitas ao texto, desde correções ortográficas e gramaticais até um trecho que conta dos índios comendo-se por ódio aos que estavam se entregando à conversão, passagem re-escrita pelo padre Polanco, segundo interpretação de Serafim Leite. Uma inocente inversão de ordem numa oração pode-nos indicar uma função muito maior e mais importante na estruturação destes textos antes de serem impressos ou mesmo traduzidos para serem distribuídos para o restante da Ordem. Assim, em dado momento, inverte a ordem do ensinar as orações aos mesmos meninos índios: o que era "en la suia lengua [tupi] como en la nuestra [português]" fica "en la nuestra lengua [português] como en la suia [tupi]".[27]

Um deslize do irmão Vicente Rodrigues (escrevendo da Bahia, em maio de 1552, por comissão do governador Tomé de Sousa ao padre Simão Rodrigues) é corrigido pelo padre Polanco. Irmão Vicente, no documento, narra o caso edificante de um pajé que se fingia de amigo dos padres; desmascarado, foi morto pelos índios. Escorregando no palavreado, escreve: "*Tomó tanta passión el gentil que luego fué en busca del buen hombre y matáronle*". O "*buen hombre*" seria, depois, substituído por "*feiticeiro*" porque um *gentio*, ainda mais trapaceiro, não podia ser ao mesmo tempo bom. Diante da narrativa de uma pequena indígena morrendo, que pede aos padres que orem por ela, Polanco suprime o trecho que dizia que os meninos índios também rezaram com os padres, provavelmente para evitar atribuir-se poder às orações de gentios, pois a menina curou-se pouco depois. Assim, onde se lia "*y haziendo los ninnos todos por ella oración, luego se alló bien*" vê-se então "*y haziendo por ella oración, luego se alló bien*".[28]

Conclusão Por estes exemplos podemos ver indícios do trabalho efetuado sobre os textos produzidos pelos padres da Companhia de Jesus nas terras americanas. Vê-se aqui que as cartas produzidas na América eram enviadas para os mais diferentes destinatários e nem por isso deixavam de ser lidas, traduzidas e editadas por outros que as manipulavam como melhor convinha aos interesses de informar, de dar alento e de exemplificar aos demais dentro da Ordem.

27 Ibidem, p. 180, linha 54 (grifos nossos).

28 *Cartas*, vol. I, carta 44, p. 321.

Escritas antes de as *Constituições* estarem totalmente definidas, estas cartas ainda traziam informações das cartas familiares mescladas às das negociais. Além da censura doutrinária que sofriam antes de circularem internamente, há que se lembrar ainda que esta mesma correspondência foi publicada em coletâneas destinadas a leitores leigos, geralmente movidos pela curiosidade "etnográfica" sobre o Novo Mundo.[29]

Adriana Gabriel Cerello é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Foi bolsista da Fapesp.

29 HANSEN, João Adolfo (Org.). Introdução: Cartas de Antônio Vieira. In: *Cartas do Brasil, Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Hedra, 2003, p. 19.

Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira (1626-1697)

João Adolfo Hansen

Resumo As cartas do Pe. Antônio Vieira, escritas ou ditadas em diversos lugares da América Portuguesa e da Europa entre 1626 e 1697, não são veículos neutros para sua matéria empírica, mas produtos simbólicos de uma prática escriturária integrada à "política católica" portuguesa e romana. Subordinando-se a regras da Companhia de Jesus e a interesses da Coroa portuguesa, põem em cena uma interpretação situada de suas matérias, desempenhando diversas funções em seu tempo, segundo os dois gêneros da *ars dictaminis*, familiar e negocial. O ensaio especifica as categorias metafísicas, teológico-políticas e retóricas que ordenam e interpretam suas matérias. **Palavras-chave** Metafísica escolástica; teologia-política ibérica; retórica; *ars dictaminis*; corpo místico; bem comum; cartas.

***Abstract** The letters from Pe.(Priest) Antônio Vieira, written or dictated in several locations either in Portuguese America or Europe, between 1626 and 1697, are not neutral vehicles for their empirical substance. They are, in fact, symbolic products resulting from an official writing practice integrated to Portuguese and Roman "Catholic policy". Subordinated to the rules of the Company of Jesus and to the demands from Portuguese crown, the letters' content require a contextualized interpretation, since they played several roles during the period, in accordance with the two genres of* ars dictaminis, *familiar and official. The essay specifies metaphysical, political-theological and rhetorical categories that organize and interpret their content.* ***Keywords** Scholastic metaphysics; Iberian political-theology; rhetoric;* ars dictaminis*; mystical body; welfare; letters.*

É cousa tão natural o responder, que até os penhascos duros respondem, e para as vozes têm ecos. Pelo contrário, é tão grande violência não responder, que aos que nasceram mudos fez a natureza também surdos, porque se ouvissem, e não pudessem responder, rebentariam de dor.

[Vieira, Circular à nobreza de Portugal, 31/7/1694]

Para ler as cartas que o jesuíta Antônio Vieira (1608-1697) escreveu e ditou em vários lugares da América Portuguesa e da Europa entre 1626 e 1697, é conveniente especificar a historicidade dos seus regimes discursivos. Elas não são informais. Escritas com preceitos retóricos da *mímesis* aristotélica, têm interpretação teológico-política fundamentada na Escolástica. E não são "literatura". Em seu tempo, a instituição literária e o conceito iluminista de autonomia da ficção não existem. Também não são as "manifestações literárias" das histórias literárias brasileiras. A teologia-política que determina o tratamento de suas matérias é outra. Não prevê o idealismo alemão, o evolucionismo e o etapismo. Outra é a metafísica que fundamenta a teleologia do seu conceito de tempo e história, que não pode pressupor o nacionalismo das histórias literárias brasileiras dos séculos XIX, XX e XXI. As cartas também não são espelhos vazios ou veículos neutros refletindo supostos conteúdos pré-totalizados na realidade empírica do século XVII. Lê-las desse modo positivista ignora sua realidade de prática simbólica cuja forma é condicionada, material e institucionalmente, pelas funções que desempenham na realidade do seu tempo[1].

1 A edição mais completa da correspondência de Antônio Vieira é a de João Lúcio d'Azevedo, com 710 cartas de gêneros diversos. Cf. D'AZEVEDO, João Lúcio (Coordenação e anotação). *Cartas do padre António Vieira*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925-1928, 3 t. (I, 1925; II, 1926; III, 1928). Na Introdução, o autor conta que, logo depois da morte de Vieira em 17 de julho de 1697, na Bahia, o Padre Antonio Maria Bonucci, jesuíta italiano que o ajudara a redigir o texto profético de *Clavis Prophetarum*, informou ao Geral da Companhia de Jesus que tinha em seu poder mais de 200 de suas cartas. Os papéis do espólio deviam incluir cópias de cartas antigas e rascunhos transcritos pelo Padre José Soares, seu colaborador na Bahia, e foram encaminhados para Lisboa, onde o Santo Ofício da Inquisição os confiscou. As 200 e tantas cartas foram confiadas ao Conde da Ericeira pelo Inquisidor Geral, Nuno da Cunha, para publicação. Com as cartas oferecidas pelo Duque de Cadaval e outras, obtidas por Ericeira e pelo Padre Antônio dos Reis, oratoriano continuador da compilação, publicaram-se, em 1735, dois tomos de cartas oferecidos, ironicamente, ao Inquisidor Geral. Com erros de impressão, muitas foram truncadas, principalmente as referentes aos cristãos-novos

Para lê-las historicamente, é preciso lembrar o óbvio: Vieira é um *letrado*. No século XVII, o termo significa mais um *éthos*, um *caráter*, que propriamente a individuação autoral do escritor das sociedades de classes constituídas a partir do final do século XVIII. Pelo termo, significa-se um tipo social dotado de certas qualificações intelectuais e técnico-profissionais que situam sua prática simbólica na intersecção de uma forma qualquer de atividade religiosa, econômica ou política. É alguém capacitado pelo engenho a exercitar as "letras" e as "belas letras", definidas como os gêneros não-ficcionais e ficcionais do costume latino antigo que devem ser imitados como *autoridades*. Em sua prática imitativa, o letrado recebe certa qualificação produtiva e certa distinção hierárquica, variáveis conforme os graus do seu desempenho técnico, do seu envolvimento institucional e do favor de seus protetores.[2] Assim, Vieira não é "autor" ou "escritor", no sentido

portugueses e ao "quarto poder", entidade que, segundo Vieira, não era fome, nem peste, nem guerra, mas causava calamidades igualmente lastimáveis no comum e particular do Reino, o Santo Ofício da Inquisição. Também foi alterada a menção de indivíduos, substituindo-se o nome próprio de destinatários por uma sigla, "N.N.", ou perífrases, como "A um certo ministro", "A certa pessoa" etc. Na ocasião em que as cartas saíam censuradas nos dois tomos de 1735, muitas já corriam publicadas como manuscritos, que provavelmente conservavam com fidelidade as palavras de Vieira. Muitos deles se acham na coleção de 14 volumes, feita no século XVIII, *Várias obras do Padre António Vieira*, da Academia das Ciências, e no Códice 1724, do mesmo século, do Fundo antigo da Biblioteca Nacional de Lisboa. João Lúcio extraiu deles os trechos que faltavam nas cartas da edição de 1735 para reconstituir textos supostamente integrais. Aos dois tomos das cartas publicadas em 1735 juntou-se um terceiro, em 1746, compilação do Padre Francisco António Monteiro, oferecido ao Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida. Em 1736, mais cartas foram editadas no livro *Vozes saudosas da eloquência, do espírito, do zelo e eminente sabedoria do Padre António Vieira*; e, em 1748, no volume *Voz sagrada, política, retórica e métrica*. Em 1827, um editor anônimo publicou a correspondência de Vieira com Duarte Ribeiro de Macedo, diplomata português (16 cartas de Macedo e 110 de Vieira). Em 1854 e 1855, saiu nova edição, em quatro volumes, que incluem os dois da edição de 1735 e o de 1746. Em 1877, a Empresa Literária Fluminense publicou as 511 cartas da edição de 1854-55, pondo-as na ordem cronológica que permitiu evitar as repetições existentes nas edições anteriores. Muitas cartas se perderam, obviamente; do total das 710 que publicou entre 1925 e 1928, João Lúcio d'Azevedo dá notícia da existência de 344 originais, nem todos do punho do jesuíta, havendo dúvidas se as escreveu, ditou ou se fez um secretário passar a limpo um rascunho, principalmente nos seus últimos anos na Bahia, quando estava quase cego e tinha as mãos quebradas. Neste sentido, a falta de unidade ortográfica e os erros gramaticais podem ser atribuídos ao próprio Vieira, mas também aos copistas.

2 Como diz Vitorino Magalhães Godinho: "O funcionalismo, que, nos seus escalões superiores pelo menos chegara a constituir uma ordem separada – a dos letrados –, integra-se em boa parte no braço nobiliárquico

iluminista conferido aos termos a partir da segunda metade do século XVIII. Para ler suas cartas historicamente, é útil considerar o valor ou os valores da sua *representação* produzida *pela* representação e exercida *como* representação.

Sua sociedade é, como se deve saber, sociedade de ordens em que a pessoa, sua situação social e sua posição hierárquica são definidas por categorias da pertença a um estado, estamento, clã, casa, corporação ou grupo, não por atributos da livre-iniciativa burguesa, como os direitos individuais e a psicologia liberal. Ou seja, pessoa definida escolasticamente como unidade de três faculdades da alma – vontade, memória e inteligência – iluminadas e aconselhadas catolicamente pela luz da Graça inata. E situação e posição determinadas pelas regras, categorias e signos hierárquicos do seu pertencimento a uma das partes subordinadas da totalidade do "corpo místico" do Império, mais do que pela produção de mercadorias como "criatividade", "originalidade", "autonomia estética", "autonomia autoral", "direitos autorais" etc. Vale para o Portugal, o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão e Grão-Pará do tempo de Vieira o que Viala escreve para a França do século XVII: o autor não é a figura social que justifica um imaginário de autonomia crítica associado a ela.[3] A identidade social do letrado não se define especificamente num campo em separado, "o campo das letras", que pressupõe a divisão intelectual do trabalho e o trabalho intelectual da divisão da sociedade burguesa. Além de efetivamente não existirem as condições materiais e a autonomia de tal campo, o letrado sempre aparece em outros serviços. Por exemplo, advogado, desembargador, juiz, secretário de Estado, diplomata. Ou, como é o caso de Vieira, padre jesuíta. O número reduzido de documentos iconográficos onde apareçam figuras de escritores e a inexistência de qualificações como "autor", "escritor" e mesmo "homem de letras" na papelada administrativa e jurídica luso-brasileira desse tempo são um indício. O letrado é designado por outras categorias – por exemplo, da profissão (ouvidor geral, advogado, padre); da posição social (fidalgo, familiar do Santo Ofício, cavaleiro da Ordem de Cristo) e, ainda, da educação (no século XVII,

ou sua antecâmara: a carreira leva a receber o título de escudeiro, e depois o de cavaleiro, atingindo-se o grau de cavaleiro fidalgo ou mesmo acima. Tal simbiose, parcial embora, introduz necessariamente a ambiguidade na condição e mentalidade do funcionalismo". Cf. GODINHO, Vitorino Magalhães. *Estrutura da antiga sociedade portuguesa*. 4ª ed. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 102-3.

3 VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Sociologie de la littérature à l'Âge Classique. Paris: Minuit, 1985.

"letrado" geralmente significa "formado em Cânones por Coimbra"). Veja-se, por exemplo, a carta de 29 de junho de 1689, dirigida a Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, então governador de Pernambuco, em que o remetente diz que escreve "[...] como Antônio Vieira, como morador do Brasil, como religioso da Companhia, e como quem tem esta Província a seu cargo",[4] mas não se refere a si como "escritor" ou "autor", no sentido que hoje é dado aos termos.

António Manuel Hespanha e Maria Catarina Santos demonstram que em Portugal, no século XVII, a noção corrente de direito postulava escolasticamente que, antes de ser uma vontade (*voluntas)*, o direito era uma razão (*ratio, proportio, commensuratio, ordo, ius, juízo, prudência*). Contra Maquiavel e Lutero, a doutrina fundamentava o direito ou as leis positivas do reino na luz natural da Graça inata, que tem por modelo a lei eterna de Deus. O dito "direito comum" ou "ordinário" (*ius commune, opinio communis,* "praxística") escapava tradicionalmente ao arbítrio da "razão de Estado" absoluta, que era a esfera própria da vontade da *persona ficta* ou *mystica* do rei. Era consensual que o direito ordinário existia independentemente, antes da sua volição pelo rei; também era consenso que seu conhecimento e aplicação dependiam de um saber específico, que era repetido por uma categoria também específica de letrados formados no curso de Cânones ministrado pelos jesuítas na Universidade de Coimbra e repetido nos cursos superiores de Teologia de seus colégios do Brasil e do Maranhão.[5]

Em uma carta de 1659 para o rei D. Afonso VI, Vieira evidencia essa função do letrado jesuíta, afirmando que "os primeiros e maiores instrumentos da conservação e aumento dessa monarquia são os ministros da pregação e propagação da Fé, para que Deus a instituiu e levantou no mundo".[6] E no seu texto "Defesa do livro intitulado 'Quinto Império'", de 1665-1666, declara que o Papa e os pregadores evangélicos enviados pelo Papa que agem na América são "instrumentos imediatos" da conversão do mundo que contam com o

4 Carta de 29 de junho de 1689. In: D'AZEVEDO, João Lúcio. *Cartas do Padre António Vieira.* Ed. cit., vol. 3, p. 572.

5 Cf. HESPANHA, António Manuel; SANTOS, Maria Catarina. Os poderes num império oceânico. In: MATTOSO, José (Dir.) e HESPANHA, António Manuel (Coord.). *História de Portugal.* O Antigo Regime (1620-1807). Lisboa: Editorial Estampa, 1982, 4º v., p. 395-413.

6 VIEIRA, Pe. Antônio. Carta LXXXVI – Ao rei D. Afonso VI, 28 nov. 1659. In: D'AZEVEDO, João Lúcio. *Cartas de António Vieira.* Ed. cit., t. I.

apoio de um "instrumento temporal e remoto", um "imperador zelosíssimo", que protege os pregadores.[7]

No Brasil de 2007, pressupõe-se a rala e rara oposição *público/privado* quando se fala de "literatura", propondo-se que por aqui há "público" e que corresponde ao conjunto preexistente de individualidades teoricamente livres, generalizadas ou unificadas num todo indeterminado, "opinião pública", que se apropria livremente das obras que circulam no mercado em usos que lhes dão sentidos particulares determinados pelos direitos de sua autonomia democrática declarada na *Constituição*. Evidentemente, "público" não é um fato positivo e não se pode generalizar sua noção liberal para todos os tempos, como costuma ocorrer nas histórias literárias brasileiras. No de Vieira, "público" significa a totalidade das partes sociais da *res publica* estruturadas como exercício da representação de sua subordinação ao "bem comum" do Império.[8] Ou seja: é a esfera definida como "pública" porque é nela que se dá em representação a *autoridade* que fundamenta as representações do "bem comum" em que "público" aparece como a totalidade da subordinação de todas as partes do Império no pacto de sujeição ao rei.[9] Como totalidade jurídico-mística de destinatários integrados em ordens e estamentos pacificamente subordinados ao Estado, o "bem comum" se dá em representação nas representações produzidas como um teatro corporativista onde se revela a subordinação do próprio público para o destinatário particular. Por outras palavras, o "público" se constitui como testemunho subordinado da autoridade que lhe é dada em representação nas representações,[10] diferentemente do que ocorre a partir do final do século XVIII com o

7 Cf. MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989, p. 100.

8 HABERMAS, Jürgen. L'espace public. *Quaderni*. (Paris), nº 18, 1992.

9 Cf. SUÁREZ S. J., Francisco. *Defensa de la fe Catolica y Apostolica contra los errores del Anglicanismo*. Reprod. anastática de la edición príncipe de Coimbra 1613. Versión española por José Ramón Eguillor Muniozguren, S. I. Introd. general por el Dr. Don Francisco Alvarez Alvarez, Pbro. Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1970, 4 v., III, IV. "A liberdade cristã não consiste em estar isentos das justas leis humanas, nem em estar imunes da justa coação do castigo dos pecados quando se cometem contra a paz e a justiça; mas consiste em uma servidão livre, por amor e caridade, que não contradiz o regime humano, mas antes o ajuda, se efetivamente existe, e se não existe, a supre com a coação."

10 Cf. MERLIN, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. 26. "O desdobramento da esfera pública estruturada pela representação está ligado aos atributos da pessoa: a insígnias (brasões, armas), a uma aparência (vestimentas, penteado), a uma atitude (maneira de saudar, comporta-

"público" nas sociedades de classes.[11] Incluído na totalidade pressuposta do "bem comum", cada destinatário particular é definido como membro subordinado que *deve* reconhecer sua posição subordinada. Assim, a representação reproduz aquilo que cada membro do corpo místico do Império *já é*, prescrevendo, ao mesmo tempo, que ele *deve ser*, ou seja, persuadindo-o a *permanecer sendo o que já é*.[12] Os traços que definem o "público" são, por isso, semelhantes aos que caracterizam o público do teatro: heterogêneo e hierarquizado, é constituído apenas pelo espetáculo que lhe é dado a ver como encenação da sua subordinação.[13]

Todas as cartas de Vieira pressupõem a *representação*. A representação é uma categoria histórica substancialista ou a forma cultural escolástica posta como mediação das práticas discursivas e não-discursivas da política católica luso-brasileira do século XVII. Categoria tabular ou folheada, condensa princípios, dogmas, referências, preceitos e articulações de sistemas simbólicos anteriores e contemporâneos. Como mediação dos discursos, determina que as cartas reproduzam princípios teológico-políticos fundamentados na metafísica escolástica que definem as posições sociais de indivíduos e estamentos "aunados", como Vieira gosta de dizer, como "corpo místico" subordinado ao rei no pacto de sujeição. A forma do "eu" do remetente, do destinatário textual e das matérias representadas nas cartas é sempre mediada pelas categorias escolásticas que constituem a representação: *identidade* do conceito indeterminado de Deus, definido e posto como Causa Primeira e Causa Final da natureza e da história; *analogia* de atribuição e de proporção dos seres criados, dos conceitos dos seres e dos signos dos conceitos com Deus, que os cria e hierarquiza; *semelhança* entre todos os seres e todos os conceitos e todos os signos enquanto seres criados como efeitos pela mesma

mentos), a uma retórica (estilo do discurso, fórmulas em geral) – em uma palavra, a um código estrito de comportamento 'nobre'".

11 Cf. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, DLCV-USP, 2002: "Justamente por isso, impõe-se a normatividade retórica, que pressupõe a repetição. Quando os esquemas retóricos e os temas de discursos contemporâneos encenados no discurso particular são apropriados por públicos de diversas competências – mas sempre incluídos nas normas hierárquicas do 'bem comum' desse 'corpo místico' – a recepção modela-se prescritivamente".

12 Cf. MERLIN, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Ed. cit., p. 30.

13 CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Paris: Seuil, 1990, p. 48.

Causa e signos reflexos da mesma Coisa; *juízo* do autor, que define, analisa, diferencia e combina os predicados dos seres, dos conceitos e dos signos em enunciados retoricamente adequados como verdade e verossimilhança.

Assim, todas as cartas de Vieira são escritas com conceitos fornecidos ao engenho e ao juízo do remetente pela sua memória dos usos socialmente autorizados dos signos determinados por essa metafísica. Sendo um tipo escolástico, o remetente *sempre* pressupõe que o atributo do Ser divino se aplica analogicamente às coisas da natureza e aos eventos da história, tornando-os convenientes e semelhantes uns aos outros. Todos são convenientes ou semelhantes pela sua ordenação em relação ao Um ou Máximo, como Vieira repete com Santo Tomás de Aquino, pois todos são seres criados pela mesma Causa como seus efeitos. Logo, todos são também análogos da sua Causa e, em cada um deles, como análogo, a Unidade divina é posta como definição hierarquizadora de todos os outros. Assim, todas as palavras que figuram os conceitos dos seres se correspondem pela semelhança que os liga como conceitos de seres criados pela mesma Coisa, podendo valer umas pelas outras como signos reflexos. E, como todos os seres e todas as palavras são apenas semelhantes, obviamente todos são não-idênticos, o que fundamenta as formas cortesãs de dicção engenhosamente aguda, que produzem relações acumuladas e inesperadas, aparentemente incongruentes, entre coisas e conceitos distanciados.

As palavras e as coisas das cartas têm interpretação teológica: Vieira aplica-lhes teologemas do *Velho Testamento*, do *Novo Testamento* e de padres e doutores da Igreja, para definir-lhes os conceitos como manifestação da luz da Graça. Na leitura, o meio material da sua linguagem é ordenado como *evidentia* ou dramatização vívida da Presença divina. A representação satura as formas da elocução não como "barroco", conceito estético neokantiano e positivista obviamente inexistente no século XVII, mas como exemplificação compendiária da presença amorosa da Luz divina na multiplicidade das coisas e dos conceitos aproximados nas formas.

Vieira não é iluminista e isso não deve significar que o conceito de tempo histórico das suas cartas seja mítico, cíclico ou panteísta. Muito menos que, sendo conceito formulado teologicamente, postule que o mundo histórico é ilusão. Para o remetente, Deus é o princípio de identidade comum a todos os seres em todos

os momentos do tempo. Como sua Causa analógica, faz com que todos sejam semelhantes entre si pela proporcionalidade e, simultaneamente, diferentes pela proporção. Vieira distribui e hierarquiza as matérias das cartas segundo a identidade divina, o que implica que os homens e os acontecimentos do *Velho* e do *Novo Testamento* e os homens e os acontecimentos do Império português reflitam-se uns aos outros pela relação com o único termo que apresenta sentido comum a todos. Nos diversos espaços e tempos históricos, as coisas, os homens e os eventos se distinguem em número e passam, porque finitos; mas o conceito do Deus que os cria e orienta repete-se participativamente neles absolutamente o mesmo, eterno e infinito. Logo, as cartas representam o tempo histórico do Império como o presente da progressão temporal que se abre para os futuros contingentes profetizados em eventos passados. Com a progressão, Vieira demonstra que, no acontecimento que ocorre agora, Deus está presente com o conselho de sua Luz, como já esteve nos eventos de antes. A repetição que os une como acontecimentos não é a da simples semelhança deles como acontecimentos temporais, pois a semelhança é apenas um predicado da proporcionalidade deles como espécies criadas por Deus. Nas cartas, a repetição resulta dos atos do juízo de Vieira, que escreve estabelecendo a proporção de uma medida analógica comum a eles como participação de vários graus na substância metafísica. O mundo não é ilusão: há livre-arbítrio e cada evento é histórico, com ser próprio. No entanto, como o tempo é criado, nenhum evento temporal pode ter relação de igualdade com seu criador; mas todo evento apresenta proporcionalidade entre a sua natureza interior e o divino. Pensando-os por proporção, Vieira ordena os acontecimentos do passado e do presente por meio de um conceito serial de analogia que os relaciona com a identidade divina segundo vários graus hierárquicos de participação.

As cartas interpretam os acontecimentos do Império Português propondo que todos os tempos históricos são reais, com existência própria. Por exemplo, os tempos dos quatro impérios anteriores ao português – o assírio, o persa, o grego e o romano – são espécies criadas e próprias de tempo, mas não espécies idênticas do Tempo. Logo, nenhum deles se repete no presente. A única Coisa que se repete absolutamente idêntica a Si mesma em todos eles é a identidade de Deus como Causa Primeira que os orienta providencialmente como sua Causa Final, fazendo-os todos análogos hierarquizados de Si e semelhantes uns aos outros

como entes criados. Como *tipo* ou *sombra das coisas futuras, umbra futurarum*, os tempos históricos dos impérios extintos prefiguram a Eternidade que participa neles como Luz e Protótipo. Nenhum deles já realizou o Reino de Cristo. Atual em Deus, a realização permanece contingente para os homens, que a repartem de modo incompleto. Vieira afirma que Cristo já veio uma vez e que a Providência continua a revelar em vários sinais, naturais e históricos, a eficácia da Nova Aliança para todos os homens, acenando-lhes misteriosamente com o futuro do Segundo Advento. Contra Maquiavel e Lutero, suas cartas afirmam que os homens podem contar com a Graça inata, cuja atualidade de luz natural lhes ilumina as mentes como conselho do Bem. Logo, o ato da escrita das cartas nunca se dissocia da metafísica escolástica. Ela motiva substancialmente o intelecto do remetente como porta-voz da palavra de Deus que ilumina e aconselha seu testemunho imediatamente empenhado nos assuntos temporais do Império. Nas cartas, esse providencialismo é político. Principalmente depois de 1642, elas afirmam que a vontade de todos os indivíduos dos três estados do Império, como reto desejo do Bem, e a liberdade de todos, como servidão voluntária no pacto de sujeição, devem ser conduzidas por um rei Bragança, que vai realizar o Reino de Deus na forma anunciada do Quinto Império.[14]

Como jesuíta, Vieira não separa vida e obra, contemplação e prática. Todas as particularidades dos tempos curtos da sua ação como noviço no colégio jesuítico de Salvador; professor de retórica em Olinda; valido e privado de reis e príncipes portugueses; amigo de fidalgos; confessor, diplomata enviado à França, aos Estados Gerais holandeses, a Roma; orador sacro, inimigo do Santo Ofício da Inquisição, Superior de missão catequética do Maranhão e Grão-Pará, profeta e escritor de cartas evidenciam a longa duração dos modelos teológico-políticos e retórico-poéticos que ordenam as práticas dos padres da Companhia de Jesus na difusão da política católica da monarquia portuguesa entre os séculos XVI e XVIII.

14 No "Sermão dos Bons Anos", pregado em 1º de janeiro de 1642 na Capela Real de Lisboa, quando comenta o versículo do Pai Nosso, *adveniat Regnum tuum, venha a nós o Teu Reino*, Vieira profetiza que o rei vivo e presente, D. João IV, dá continuidade ao rei morto e ausente, D. Sebastião, cumprindo a promessa feita por Deus a D. Afonso Henriques na batalha de Ourique. No momento, diz, já veio o Reino que Portugal já foi, mas ainda está por vir o Reino que Portugal há-de ser, o Quinto Império. Cf. VIEIRA, Pe. Antônio. Sermão dos Bons Anos. In: *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1960, v. I, p. 315-42.

Deliberativas, judiciais e demonstrativas, as cartas põem em cena o referencial das questões políticas, econômicas, religiosas, diplomáticas, militares, jurídicas, dinásticas e outras da sociedade portuguesa no século XVII, tratando de assuntos relativos à Casa de Bragança – D. João IV e D. Luísa de Gusmão, D. Afonso VI e D. Maria Francisca Isabel de Saboia, D. Pedro II e D. Maria Francisca Isabel de Saboia, D. Pedro II e D. Maria Sofia de Neuburg, D. Catarina de Inglaterra, os príncipes D. Teodósio e D. Duarte –; à França de Luís XIII, Mazarino, Ana de Áustria e Luís XIV; à Espanha dos Habsburgos; à Inglaterra de Carlos I e Carlos II; aos Estados Gerais holandeses e à *West Indische Compagnie*; a Roma; ao Reino de Nápoles; a Florença; a Veneza; à Saboia; à Polônia; à Nova Espanha; ao Peru; a Buenos Aires; ao Estado do Maranhão e Grão-Pará; ao Estado do Brasil; ao Marrocos; a Angola; à Guiné; a Cabo Verde; ao Império Otomano; à Índia; ao Japão; a Macau e ao Pegu: "Parece que me guarda Deus para testemunha das variedades e mudanças do mundo neste século, depois de ter corrido e visto tanta parte dele".[15]

Dirigindo-se a destinatários particulares e institucionais, Vieira as escreve aplicando preceitos retóricos da regra da Companhia de Jesus subordinados à doutrina contrarreformista do poder monárquico. Reforçando a unidade do "corpo místico" da Companhia e o pacto de sujeição do Império, suas cartas tratam do presente das suas matérias: a guerra e as negociações diplomáticas com os Estados Gerais holandeses sobre Pernambuco; a guerra e a conspiração contra a Espanha; os acordos com a França; os capitais judaicos; a liberdade de índios; a escravidão de negros; a corrupção dos grandes; a crise da produção açucareira do Estado do Brasil; a seca, a fome, o cometa, a doença, a falta de moeda e a profecia. A interpretação das matérias *sempre* pressupõe a teologia-política da política católica antimaquiavélica, antiluterana, anticalvinista e antianglicana, reproduzindo ortodoxamente a doutrina do tratado sobre o pacto de sujeição, *Defensio fidei*, publicado em 1614 pelo jesuíta Francisco Suárez, e a do tratado *Della Raggion di Stato*, editado em 1588 pelo jesuíta Giovanni Botero, sobre a "razão de Estado" absolutista e o "interesse", que fundamenta antimaquiavelicamente o corporativismo das práticas mercantilistas portuguesas.

15 Carta de 24 de junho de 1691 para Francisco de Brito Freire. Conselheiro de guerra e Almirante da Armada Real, em cuja qualidade passou duas vezes ao Brasil, Freire é autor de *Nova Lusitânia*. História da Guerra Brasílica, de que publicou a primeira parte em 1675.

Quando as escreve, Vieira aplica a memória da educação que recebeu no seminário da Companhia de Jesus. O programa de ensino da Companhia, sistematizado no *Ratio studiorum,* de 1599, prescreve a educação homogênea dos padres por meio do estudo das autoridades canônicas da Igreja e das autoridades lógicas, dialéticas, gramaticais, poéticas, retóricas, históricas e prudenciais antigas, principalmente as latinas. As disciplinas do *Ratio* desenvolvem a memória, a vontade e a inteligência do padre, tornando-o capacitado para desempenhar os interesses da Companhia, da Igreja e da Coroa nas coisas do grande teatro do mundo. Para Vieira, é impensável a possibilidade de escrever cartas autonomizadas da sua educação escolástica e da disciplina da sua Ordem, que impõem e delimitam o "dever ser" de sua ação nos negócios temporais. O remetente das suas cartas é um *tipo social* previsto e determinado pelas *Constituições* e *Regras* da Companhia: realiza publicamente o vínculo de obediência à sua Ordem ao aplicar os mesmos padrões retórico-doutrinários aprendidos por todos os outros jesuítas contemporâneos que também fizeram o seminário, Teologia e os votos.[16] Assim, é *autor*, como tipo que emula na escrita os saberes de uma educação comum regrada como imitação de autoridades.[17]

Evidentemente, seu tempo não conhece a divisão do trabalho intelectual e o trabalho intelectual da divisão iluministas e pós-iluministas. Como *tipo* especificado pelo caráter e decoro de jesuíta subordinado a uma ordem religiosa subordinada a Roma e à Coroa, tem a posse das cartas que escreve, como *autoridade* do desempenho de seus gêneros, mas não a propriedade delas. Atribuídas à sua *auctoritas,* não têm originalidade, no sentido liberal da mercadoria que concorre com outras

16 Cf. LOYOLA, Santo Inácio de. *Constituições da Companhia de Jesus.* Trad. e notas de Joaquim Mendes Abranches, S.J. Lisboa: Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 1975. Veja-se, por exemplo: [109]: "Para exercer o ofício de semeador e ministro da palavra divina e se dedicar à ajuda espiritual do próximo, convém ter suficiente cópia de conhecimentos intelectuais" (p. 63); [111]: "Para maior humildade e perfeição dos homens de letras, Coadjutores espirituais e Escolásticos, se houver dúvidas sobre a suficiente aptidão de algum dos candidatos à Companhia para nela ser Professo, Coadjutor espiritual ou Escolástico, deverá ter-se em conta que é muito melhor e mais perfeito para ele deixar-se julgar e governar por ela. Esta saberá, tão bem como ele, o que se requer para viver nela; e o súbdito mostrará maior humildade e perfeição, e dará provas de maior amor e confiança naqueles que o devem governar" (p. 64).

17 Cf. [814]: "Assim, devem-se cultivar cuidadosamente os meios humanos ou os adquiridos com o próprio esforço, especialmente uma doutrina fundada e sólida, e a maneira de a apresentar ao povo em sermões e lições sacras, e de tratar e conversar com as pessoas". Ibidem.

originalidades no mercado de bens culturais. O remetente transforma matérias sociais com preceitos objetivos que não são de sua propriedade particular, mas propriedade comunitária da Companhia de Jesus e do "bem comum" do todo objetivo do corpo místico do Império: as autoridades da oratória, Demóstenes, Isócrates, Cícero, Crisóstomo, Paravicino; as da epistolografia, Cícero, Sêneca, Demétrio de Falero, Hugues de Saint-Victor, o Anônimo de Bolonha, Erasmo, Vives, Fabri, Justo Lípsio; as da poesia, Virgílio, Ovídio, Camões; as da história, Tito Lívio, Suetônio, Tácito; e a infinidade das autoridades canônicas da Patrística, da Escolástica e da chamada "Segunda Escolástica" dos séculos XVI e XVII.

Escritas nos dois gêneros, *familiaris* e *negotialis*, especificados na arte antiga de escrever cartas, a *ars dictaminis*, as cartas figuram as pessoas do remetente e dos destinatários imitando sua fala, caracteres e afetos como "pessoas naturais". A carta familiar trata de matérias civis, geralmente assuntos do interesse do remetente e do destinatário. É *sermo*, "fala", na definição de Cícero, ou *colloquium*, "colóquio", segundo Erasmo, sobre assuntos discutidos entre amigos ausentes. Como diz Demétrio de Falero, é a metade de um diálogo em que se representa a voz do remetente para o interlocutor ausente, respondendo a uma necessidade ou interesse momentâneos; ou complementando uma instrução qualquer sobre um ponto determinado. Substituindo a comunicação oral de uma visita pela escrita, a carta é breve, em estilo simples e claro, pois o destinatário não está presente para expor dúvidas quanto ao que comunica.

O gênero negocial é prescrito para matérias de interesse institucional e geral, admitindo e exigindo, muitas vezes, a dissertação, a erudição, a polêmica e os estilos ornados. Seu destinatário é "pessoa não-familiar". Como a epístola, a carta negocial pode ser bastante extensa, devendo citar autoridades canônicas e exemplos que autorizam o remetente a compor e comunicar discursos doutrinários e políticos de maneira verdadeira e verossímil.[18]

18 Evidentemente, a correspondência escrita como carta familiar pode ser apropriada e divulgada como carta negocial. Em 1659, quando estava em Camutá, na Amazônia, Vieira escreveu uma carta para o jesuíta André Fernandes, depois Bispo do Japão, em que expõe sua interpretação profética das trovas de Gonçalo Anes Bandarra, um sapateiro português do século XVI, para demonstrar que o rei D. João IV, morto em 1656, ressuscitaria. Vieira a enviou como carta familiar e André Fernandes deveria entregá-la à rainha viúva, D. Luísa de Gusmão, para consolá-la. A Inquisição portuguesa interceptou o manuscrito e leu-o como carta negocial,

Considerando-se a destinação familiar e negocial das cartas de Vieira, é possível distribuí-las por três conjuntos:

1. Cartas para a Companhia de Jesus Nelas, o remetente Antônio Vieira, definido como o tipo social de jesuíta da Província do Brasil e da Província do Maranhão e Grão-Pará, escreve cartas familiares e negociais na Europa (entre 1642 e 1650; entre 1662 e 1680); na Bahia (em 1626 e entre 1681 e 1697) e em São Luís, Belém, Camutá e outros sítios amazônicos (entre 1651 e 1661), para destinatários jesuítas, como superiores da Província do Brasil, da Província Portuguesa e da sede romana da Companhia.

Quando as escreve, Vieira obedece a preceitos retóricos e disciplinares fixados no século XVI pelos padres Inácio de Loyola e Juan de Polanco para a escrita de correspondência. Escreve informando sobre o estado de coisas da missão jesuítica e reiterando os vínculos internos de solidariedade que o unem a seus irmãos em Cristo no "corpo místico" da Companhia. Familiares ou negociais na origem, suas cartas se integram na circulação mundial das comunicações do "corpo místico" da Ordem como *exemplum* da espiritualidade da *devotio moderna* antimaquiavélica, antiluterana e anticalvinista que repete, nas variadas circunstâncias da ação da Companhia, o dogma da luz natural da Graça inata, a afirmação da infalibilidade do papa como *vicarius Christi*, a subordinação do remetente ao rei como membro do padroado português, a doutrina suareziana do pacto de sujeição e virtudes definidas catolicamente, prudência, obediência, humildade, amor ao próximo, caridade. E, sempre, dissimulação honesta, técnica de ocultar a verdade, oposta à simulação maquiavélica, definida como técnica de produzir o falso.

2. Cartas para a sociedade colonial Nelas, o remetente Antônio Vieira, definido como o tipo social de jesuíta da Província do Brasil e da Província do Maranhão

pública e doutrinária, acusando Vieira de heterodoxia. A Igreja Católica proíbe a aplicação do método patrístico-escolástico de interpretação alegórica ou figural a textos não-canônicos e para os inquisidores foi fácil constituir o erro de Vieira.

e Grão-Pará, escreve cartas familiares para particulares e cartas negociais para membros de instituições da sociedade colonial, em vários momentos entre 1626 e 1697, principalmente nos anos 1651-1661, quando Vieira está no Maranhão e Grão-Pará, e 1681-1697, quando está na Bahia.

Neste grupo, encontram-se, por exemplo, as cartas negociais dirigidas ao procurador do Brasil, tratando da questão indígena; à Câmara do Pará;[19] e a carta familiar ao chefe índio Guaquaíba ou Lopo de Sousa. Nelas, Vieira expõe a posição jesuítica quanto às práticas de captura de índios por bandeirantes; quanto à escravização e exploração de indígenas de aldeias da Companhia por coloniais escravistas; quanto à escravização de "índios de corda", prisioneiros de grupos inimigos, que aguardam o sacrifício em que serão comidos; quanto à manipulação das leis portuguesas que regulam o direito da "guerra justa" contra as tribos consideradas "bárbaras" etc. O remetente expõe sua versão doutrinária sobre os temas, recorrendo às autoridades canônicas da Igreja como aval da autoridade de seus juízos sobre as ações de governadores e outros funcionários da administração portuguesa; de sacerdotes de outras ordens religiosas, como os carmelitas e os mercedários do Maranhão; e de outros homens da sociedade colonial. Defendendo a posição da Companhia de Jesus, as cartas tratam das questões judicialmente, tentando persuadir o destinatário da justeza e justiça das razões do remetente sobre erros e culpas dos tipos envolvidos. Em geral, o remetente propõe deliberativamente, com argumentos éticos fundamentados na metafísica cristã, que o destinatário mude de posição quanto à escravização de índios. Fundamenta-os providencialmente, afirmando que Deus confiou a Portugal a missão de integrar o gentio ao grêmio da Cristandade.

19 Vieira escreve a carta como Superior das Missões, respondendo a uma representação dos vereadores de Belém que, alegando a miséria da população, pedem que autorize uma entrada no sertão para resgatar "índios de corda". A carta é inicialmente judicial, pois Vieira julga o pedido, examinando causas da miséria alegada e motivações dos indivíduos com franqueza e ironia: "[...] as necessidades que Vossas Mercês representam não são gerais em todos". A partir da metade da carta, pondera deliberativamente, dizendo concordar com as entradas que resgatem "índios de corda". Sua razão, no entanto, é outra: declara que "[...] os missionários não nos metemos na repartição dos escravos nem nos preços deles", mas admite que os escravos dos índios "se podem trazer para o grêmio da Igreja e o serviço da república".

3. Cartas para a Corte portuguesa Nelas, o remetente Antônio Vieira, definido como o tipo social de jesuíta da Província do Brasil e da Província do Maranhão e Grão-Pará, escreve cartas familiares e negociais para destinatários da Corte portuguesa em Lisboa e de outros lugares da Europa, como Rouen, Paris, Haia e Londres, em vários momentos, principalmente entre 1642-1697.
Neste grupo, acham-se as cartas encaminhadas ao rei D. João IV, ao rei D. Afonso VI, ao rei D. Pedro II, à rainha D. Luísa de Gusmão, ao príncipe D. Teodósio e outros membros da casa real portuguesa, como a rainha D. Catarina de Inglaterra e a rainha Maria Sofia de Neuburg, além de fidalgos e diplomatas portugueses, como o Marquês de Niza, o Duque de Cadaval, Francisco de Sousa Coutinho, embaixador nos Estados Gerais holandeses, e Duarte Ribeiro de Macedo, amigo de Vieira. No caso, o remetente reitera sua posição de jesuíta discreto, caracterizado pela prudência e agudeza empenhadas na manutenção do "bem comum" do Império. Escreve, no caso, como típico secretário de Príncipe renascentista, representando com o conceito engenhoso os afetos discretos de sua posição subordinada no pacto de sujeição. A elegância do estilo associa-se à distinção do remetente como diplomata enviado à França e aos Estados Gerais holandeses e também a seu poder como valido de reis e rainhas, como D. João IV e D. Luísa de Gusmão, e privado de grandes do reino, como o Marquês de Niza, o Duque de Cadaval, o Marquês de Gouvêa e outros.

Três coisas distinguem as cartas familiares das negociais nesses três conjuntos: a matéria, a forma e o tema. Genericamente, a matéria da carta familiar são as coisas civis da vida de relação, diferentemente das coisas especulativas, doutrinárias ou próprias da política da "razão de Estado" da carta negocial. As diferentes matérias tratadas nas cartas familiares e negociais restringem-se aos três gêneros da persuasão oratória. Pressupondo-os, a forma da carta é determinada pela finalidade com que se trata a matéria. Para que escrever sobre a devolução de Pernambuco aos holandeses? Para aconselhá-la. Logo, a forma é de gênero deliberativo, aconselhando a medida e desaconselhando outras, com tópicas e afetos de *esperança* e *medo*. Para que escrever sobre a morte? Para advertir sobre os fins últimos do homem. Assim, a carta é de gênero demonstrativo, fazendo o louvor da virtude cristã e a acusação da vaidade, com tópicas e paixões de *elogio*

e *vitupério*. Para que escrever sobre os colonos do Maranhão? Para acusá-los de injustiça. Portanto, a carta é de gênero judicial, acusando-os de prevaricação e defendendo a justiça das ações do remetente e de sua Ordem, com tópicas de *certo e errado*. Obviamente, numa mesma carta, um dos gêneros é o principal e os outros, acessórios.

Nos dois gêneros de cartas, para persuadir o destinatário da verdade do que comunica, o remetente faz referências à circunstância da escrita e ao procedimento técnico – "imitação da fala própria de pessoa natural" – que especifica seu tipo de padre jesuíta. Ao fazê-lo, obedece a preceitos disciplinares da Companhia de Jesus. Em 1542, numa carta escrita de Roma para o Pe. Fabro, então na Alemanha, o Pe. Inácio de Loyola determinou que os religiosos das diversas missões mundiais da Companhia deveriam escrever uma "carta principal", que pudesse ser mostrada a todos. Devia visar o serviço de Deus e, para tanto, não podia tratar de coisas impertinentes, devendo ter ordem coerente para servir à edificação de seus leitores. Devia ser escrita e re-escrita, corrigida e recorrigida; seu autor devia imaginar que todos iam lê-la.[20]

A determinação de correção e re-escritura evidencia o rigoroso controle técnico e doutrinário exercido sobre as matérias e os estilos; e também a plena consciência do efeito persuasivo que a carta deve produzir no ânimo do destinatário. É trabalhoso sempre escrever uma carta principal e Loyola chama a atenção para o fato de a escrita permanecer como um testemunho, não sendo tão fácil de emendar como a fala. Admite que a carta principal tenha anexos, nos quais é possível escrever concertado ou sem concerto, conforme a "abundância do coração". Ele mesmo, informa ao Pe. Fabro, tinha acabado de enviar 250 cartas para vários lugares do mundo. Em março de 1555, em uma carta para o Pe. Roberto Claysson, censura-lhe severamente o estilo, afirmando que deixa de ser conveniente por ser muito ornado. No caso, Loyola distingue o estilo da eloquência profana do estilo próprio dos religiosos. Como os adornos de uma matrona que "respira gravidade e modéstia", o estilo dos soldados de Cristo deve ter uma "facúndia grave e madura", jamais "exuberante e juvenil". Se for copioso, a abundância deve ser de ideias

20 Cf. PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 14.

ou coisas da invenção, não das palavras ou ornatos da elocução.[21] Assim, Loyola prescreve um decoro que retoma a definição da carta familiar como *sermo* ou "*fala simples*" feita por Cícero e pelos autores medievais da *ars dictaminis*.

A simplicidade deve ser como que casual: o artifício deve parecer não-artificial. Assim, as partes devem ter disposição ordenada e gramaticalmente correta, ajustando a gravidade própria da enunciação da *persona* de um padre à simplicidade das palavras como aval verossímil da verdade. Deve aproximar-se da *sublimitas in humilitate*, o "sublime no humilde", definido por Bernardo de Claraval como estilo que testemunha a participação divina nas coisas humildes. Como a carta torna edificante a matéria tratada, constitui o destinatário como sinônimo do *éthos* do remetente como *vir bonus peritus dicendi* definido por Quintiliano. Virtuoso, moralmente qualificado para falar, demonstra autoridade ao dar sentido edificante aos temas.

Assim, enquanto aplicam o *decorum* específico da imitação do oral por um tipo grave, as cartas estabelecem a qualidade das causas das matérias, analisando seus temas particulares para especificar descritivamente os atributos sensíveis dos seres e eventos como motivos tratados sem atavios. Com a figuração pouco ornada, produzem um análogo sensível do *éthos* ou *caráter* aplicado para representar a humildade do remetente. A escrita é *circumscriptio*[22]: um esboço ou resultado sensível das operações do juízo do remetente que, prudente, regula eticamente o que diz como proporção retórica "simples". Como consequência, o decoro que ordena a carta também é conveniência política ou adequação à hierarquia.

A proporção decorosa do duplo padrão de *humildade* e *sublime* evidencia para o destinatário que o estilo corresponde à equidade da prudência do remetente. Sua

21 Ibidem.

22 Santo Tomás de Aquino. *Ética*, 1.7. Como uma espécie de esboço exterior do *bonum finale hominis, quod est felicitas*, a *circumscriptio* de Sto. Tomás é, conforme a interpretação de Wesley Trimpi, "notification of a thing by means of characteristics it shares with other things rather than by means of its own special attributes. For this reason, one speaks 'figuratively' first, that is *secundum quandam similitudinarium et extrinsecam quodammodo descriptionem*, and then fills in later what *fuit prius figuraliter determinatum*". Cf. TRIMPI, Wesley. "The quality of fiction: The rhetorical transmission of literary theory". In: *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*. New York: Fordham University Press, 1974, v. XXX, p. 35. Deste modo, a figuração em estilo humilde postula a necessidade da sua exegese pelo destinatário que, na aparência disparatada da multiplicidade de seres descritos e eventos narrados, deve encontrar o fundamento divino da prudência do *éthos* humilde que os escreve.

enunciação produz a *circumscriptio* simples e prudente do seu caráter como figuração analogamente proporcional do sublime da Verdade metafísica que o fundamenta e aconselha. É discurso que se sabe fundado de direito na Verdade do seu princípio. Logo, os enunciados representam matérias presentes e, simultaneamente, prefiguram futuros contingentes. Por exemplo, as cartas sobre a catequese e a escravização de índios do Estado do Brasil e do Estado do Maranhão e Grão-Pará particularizam narrativamente seus processos polêmicos; ao mesmo tempo, porque o remetente insiste na missão de conduzir o gentio ao corpo místico da Cristandade confiada por Deus a Portugal, prefiguram a realização da mesma, alegando os livros bíblicos e as formas, sacramentos, ministérios e ritos da Igreja, visíveis na instituição do Padroado. Imaginando-se dois eixos da referência do discurso - um eixo horizontal, representativo, e outro vertical, avaliativo - no primeiro deles o remetente discorre sobre coisas, pessoas, ações e eventos empíricos, para interpretar-lhes a multiplicidade e as diferenças por meio da unidade da significação divina que figura no segundo, dotando-os do sentido transcendente do qual eles também são figuras providencialmente orientadas como prenúncios do projeto divino no tempo histórico português.

Como imitação da fala de um tipo religioso, o caráter prudente do remetente é constante; por vezes, a carta aplica afetos incidentais e provisórios[23] para figurar paixões que o agitam momentaneamente, desânimo, cansaço, ironia, orgulho, tristeza, indignação, espanto etc. Construindo tecnicamente efeitos de informalidade afetiva, a carta busca certa elegância sem ostentação adequada à gravidade do caráter do remetente.

Todas as cartas de Vieira podem ser analisadas por meio da fórmula da proposição "*Alguém diz algo sobre alguma coisa para alguém*". Na fórmula, a expressão "*alguém diz para alguém*" corresponde ao contrato enunciativo. Nele, a pessoa do remetente, "eu", estabelece contato escrito com a pessoa do destinatário, "tu", falando-lhe por meio de procedimentos técnicos, retóricos, e princípios doutrinários, teológico-políticos, com que seleciona, compõe e interpreta as matérias. A pessoa textual do "eu" do remetente, Antônio Vieira, é o ponto de convergência e condensação de princípios e preceitos doutrinários da Coroa e da Companhia

23 O nome do procedimento é *patopeia*.

de Jesus. Eles constituem sua representação como *tipo* de uma ordem religiosa do Padroado português, dotando-o de um caráter ou *éthos* constante, prudente e agudo, *discreto*. Sua posição social de discreto é constituída e confirmada pelos signos ostensivos da sua submissão política e simbólica à Igreja e ao rei, que autorizam a prática da escrita feita em prol do "bem comum" da Companhia de Jesus, da Igreja e do Império.

Sendo caracterizado pelas virtudes letradas do padre e, muitas vezes, pelas virtudes galantes e heroicas do cortesão,[24] o "eu" do remetente distingue-se de outros "eus" contemporâneos pelo *engenho* e pelo *juízo*. O engenho, definido em seu tempo como a faculdade intelectual da invenção retórico-poética, caracteriza-o como tipo perspicaz, que analisa dialeticamente as matérias para distinguir suas propriedades e fazer definições precisas de seus temas, e versátil, que lhes dá elocução retórica ou forma discursiva conveniente. Quanto ao juízo, caracteriza-o como tipo capacitado a fazer avaliações ético-políticas da ocasião da escrita e das matérias tratadas. Assim, as três faculdades que constituem a sua pessoa como remetente – vontade, memória, inteligência – são orientadas escolasticamente como *recta ratio agibilium*,[25] a reta razão das coisas do agir, a prudência. Na composição do seu caráter prudente, evidencia-se o conceito ciceroniano de *virtus* exposto em *De officiis*, traduzido no século xv pelo Infante D. Pedro, Duque de Coimbra: o remetente tem a excelência humana obtida por meio de uma educação de retórica, poesia, história e filosofia antigas. Comunica as coisas da carta para o destinatário com a *recta ratio factibilium*, a reta razão das coisas do fazer, a perícia do domínio técnico da linguagem. Assim, a situação e a posição sociais do seu tipo – padre jesuíta prudente, engenhoso e ajuizado – são formalizadas *como representação* de um lugar institucional cujo agir e cujo fazer põem em cena os princípios éticos, jurídicos, retóricos e teológico-políticos da monarquia portuguesa e da Companhia de Jesus que o autorizam a escrever como religioso do Padroado. Simultaneamente, os mesmos princípios dramatizam a posição de sua representação particular na hierarquia, evidenciando seus limites prefixados pela representação dos seus privilégios, que exerce como jesuíta autorizado a tratar dos assuntos do Império. Como

24 Nos Estados Gerais holandeses, Vieira veste-se à moda cortesã, com grã escarlata e espadim.

25 Cf. Tomás de Aquino. *Summa theologica*, Iª IIªᵉ, q. 57.

gênero do *discurso* próprio da pessoalidade, em oposição à *história*, gênero impessoal, a carta sempre tem índices da pessoa "Antônio Vieira". Os traços biográficos que constituem a primeira pessoa do remetente e o individualizam como "Antônio Vieira" devem ser entendidos como partes abstraídas do todo social objetivo, ou seja, como representações de posições institucionais estilizadas discursivamente pelo autor, não como expressão informal da sua suposta psicologia. Suas características biográficas e seus afetos intensos são *etopeia*, ficção retórica de uma fala de "pessoa natural" que especifica o discurso como *sermocinatio*.[26] Obviamente, Vieira não é cartesiano. Os conceitos que formula não são expressão imediata de ideias claras e distintas de sua consciência, mas dramatização de várias espécies de imagens mentais, "fantasmas" ou conceitos, que seu juízo seleciona em elencos de conceitos e aplica, objetivamente, segundo as adequações socialmente partilhadas de clarezas e hermetismos específicos dos estilos. Nas cartas, há clarezas diferenciais, *no plural*, não uma só clareza univocamente definida como expressão psicológica de uma consciência que "pensa claramente". O remetente não expressa conceitos, mas escreve com conceitos expressos. Por outras palavras, a carta é aplicação e desenvolvimento argumentativo de conceitos mediados pela arte de agir e arte de fazer partilhadas pelo remetente e destinatário como preceitos simbólicos do todo social objetivo. Sua enunciação refere, com a prudência do decoro do seu tipo, também a gravidade das tarefas executadas com a obediência, a paciência e a perseverança próprias de um homem de Deus; simultaneamente, inscreve as tarefas na Palavra essencial de que recebem participativamente a legitimação.

As posições representadas do remetente o definem como *tipo* objetivamente incluído como posição interessada nas práticas contemporâneas em que recebe classificações positivas e negativas segundo a contrariedade dos interesses envolvidos: "jesuíta", "superior da missão do Maranhão", "pregador da Capela Real", "secretário", "confessor de reis", "valido do rei D. João IV", "diplomata", "orador", "monstro do engenho", "príncipe dos pregadores", "profeta", "homem de muita lábia", "herege", "amigo de judeus", "Judas do Brasil" etc.

26 Cf. Quintiliano. *Instit. Orat.* 9,2,29– *"fictiones personarum"*; Isidoro de Sevilha. *Etymologiae*. 2,14,1-2 *"ethopoeiam vero illam vocamus, in qua hominis personam fingimus pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, laetitiae, sexus, maeroris, audaciae..."*.

Logo, quando constitui o destinatário, o remetente o modela como um intelecto ajuizado que conhece o artifício técnico aplicado, evidenciando que o ponto de vista pessoal encenado na enunciação não é uma categoria psicológica, mesmo quando a carta é familiar, mas a perspectiva de um estilo objetivamente usado como instrumento de representação e comunicação de tipos compostos retoricamente por meio de caracteres éticos subordinados ao "bem comum" do Império. O caráter constante do remetente é indicativo do modo como seu tipo se posiciona socialmente na hierarquia.[27] Seu ponto de vista sobre as matérias narradas não é autônomo, mas o da liberdade de aplicação de preceitos técnicos e doutrinários situada num intervalo elocutivo sempre subordinado doutrinariamente aos dogmas da sua Igreja e delimitado retoricamente pela inépcia, de um lado, e pela licença poética, doutro.

A "experiência subjetiva" do autor da carta é, enfim, uma variação posicionada como parte do todo social objetivo. Os modos da sua representação estão imediatamente relacionados com os meios da sua avaliação correntes no campo semântico geral de sua sociedade. Sendo uma variante da memória social dos usos autorizados dos estilos, seu estilo particular inclui-se na partilha coletiva de uma tipologia estilística que é simultaneamente uma topologia hierárquica. Evidencia o que se pode chamar de "retórica do comportamento" generalizada na sociedade luso-brasileira do século XVII como pragmática hierárquica ordenadora dos hábitos dos corpos. Como os outros discursos de seu tempo, teatraliza o corpo político do Império como unidade da subordinação ou *unitas ordinis* escolástica. A representação é, por isso, "teatral", propondo ações e aparências adequadas às diversas ocasiões como representações verossímeis que *devem ser* representadas.

Sua fundamentação é a da jurisprudência escolástica de dominicanos e jesuítas que, no século XVI e durante todo o século XVII, doutrinam e afirmam, contra Maquiavel, Erasmo, Lutero, Calvino e Melanchton, que a monarquia é um "corpo místico" de ordens subordinadas à cabeça real no *pactum subjectionis*, segundo a doutrina suareziana do contrato social pelo qual a comunidade se

27 A autoridade da preceptiva é total. Vieira afirma: "Assim o tinha eu imaginado com algum receyo, por ser pensamento sem Author; quando venturosamente o fui achar em Santo Agostinho no livro 2 de Trinitate, onde excita, & resolve a questão pelo mesmo fundamento" (Sermão de Santo Antônio, 1656).

aliena do poder na *persona ficta* ou *mystica* do monarca. Logo, as formas dos decoros são absolutamente fundamentais, pois classificam, separam e ordenam hierarquicamente os indivíduos e os estados desse corpo. Distinguindo, o decoro é discreto, como decoroso e discreto deve ser o estilo. Signo evidenciador do engenho e do juízo, o estilo associa-se à prudência, virtude intelectual que controla os apetites individuais garantindo a concórdia e a paz do todo subordinado do Império.

Para informar o destinatário adequadamente, o remetente subordina os enunciados à função retórica da *utilidade*, recorrendo a lugares-comuns do gênero adotado, a uma ordem coerente e ao estilo simples, desataviado e breve, nas cartas familiares; e ao medíocre, claro e didático, nas negociais. A clareza elocutiva deles é prescrita como adequada para compor a perspectiva com que o destinatário recebe e avalia as matérias narradas. Para tanto, o remetente sempre compõe três tipos de destinatários: inferior, igual e superior. Na saudação deles, no início das cartas, evidencia-se a aplicação dos preceitos do decoro das *artes dictaminis*: dirigida a superior, a carta não pode ser jocosa; a igual, não pode ser descortês; a inferior, não deve ser orgulhosa.

Quando o destinatário é de posição superior à do remetente – caso do rei, rainhas, príncipes, aristocratas portugueses, governadores, bispos, arcebispos e superiores da Companhia de Jesus – as cartas subordinam o tratamento das matérias à afirmação reiterada da irrestrita subordinação do remetente ao "bem comum" do Império, à "razão de Estado", à etiqueta cortesã e ao "corpo místico" de sua Ordem. Quando escreve para destinatários institucionalmente inferiores, caso do chefe índio Guaquaíba ou Lopo de Sousa, o remetente o faz com índices paternais de benevolência e afabilidade.[28] Quando o destinatário é igual, como outro padre da Companhia de Jesus ou o amigo Duarte Ribeiro de Macedo, as cartas o compõem como sinônimo do "eu" do remetente; no caso dos padres jesuítas, é um "irmão em Cristo" que, obedecendo às normas disciplinares da Companhia, reconhece a doutrina teológico-política aplicada como interpretação das matérias e os procedimentos retóricos que as representam e comunicam. Na circularidade de

28 A carta para o índio Guaquaíba é familiar; nela, Vieira reitera sua amizade com o principal tupi, pergunta-lhe sobre seu estado de saúde e propõe-se a ajudá-lo no que desejar.

código estabelecida entre a enunciação e a recepção, o destinatário é, assim como o remetente, tipo prudente, honesto e grave, capacitado a traduzir as novidades e dar-lhes sentido por meio dos critérios técnicos e doutrinários comunicados no estilo. A recepção é autoral ou prescritiva: a leitura da carta refaz os procedimentos técnicos aplicados à escrita.

Com exceção da carta escrita para o chefe índio Guaquaíba, destinatário inferior, Vieira sempre aplica os outros dois decoros quando se dirige a destinatários iguais e superiores. Graves, nenhuma de suas cartas tem jocosidades inoportunas, pois dirigem-se a superiores da Companhia, como o Geral Muzzio Vitteleschi e o Geral João Oliva; aos reis D. João IV, D. Afonso VI e D. Pedro II; às rainhas D. Luísa de Gusmão, D. Catarina de Inglaterra e D. Maria Sofia de Neuburg; ao príncipe D. Teodósio; a grandes do Reino, o Marquês de Niza, o Duque de Cadaval, o Conde de Castelo Melhor etc. E a iguais, como amigos seculares e Irmãos da Companhia, tratados sempre discretamente, com extrema cortesia. Excetuando o rei, que é *legibus solutus*, livre das leis coercitivas do Império – mas não de suas leis morais, pois é rei católico –, o remetente inclui-se a si mesmo e a seus destinatários na totalidade do "corpo místico" como tipos subordinados. Reconhecendo sua posição subordinada, afirma mantê-la em nome do "bem comum". Na relação discursiva estabelecida entre remetente e destinatário, figura-se a esfera pública do Império como totalidade místico-jurídica de indivíduos, estamentos e ordens sociais hierarquicamente subordinados ao rei.

Em todos os casos, como o decoro relaciona-se com as posições institucionais dramatizadas na relação dialógica "eu-tu", Vieira compõe a pessoa do remetente com traços biográficos estilizados como aplicação de um *éthos* ou caráter constantemente prudente e grave, figurado como posição discreta, avalista e conselheira das restantes posições hierárquicas do Reino. O remetente tem autoridade para avaliar as matérias porque as vê do ponto de vista da morte, que as artes de prudência de seu tempo prescrevem como ponto fixo que ensina a morrer bem ou "viver com privilégios de morto", como Vieira diz em uma carta de 20 de junho de 1677 para seu amigo, Duarte Ribeiro de Macedo. "Viver com privilégios de morto" significa julgar todas as ocasiões pela perspectiva da caridade que, com o pensamento da morte, torna presentes para o destinatário os fins últimos do homem como desengano da *vanitas* do grande teatro do mundo.

Na fórmula "*Alguém diz algo sobre alguma coisa para alguém*", "*dizer algo sobre alguma coisa*" corresponde, esquematicamente, a atribuir significação e sentido a tópicas de um referencial determinado. Nas cartas, encontram-se os seguintes estratos:

1º Os lugares-comuns de gênero deliberativo, judicial e demonstrativo aplicados como "questões indefinidas" ou argumentos genéricos para classificar e ordenar as matérias relativas à ação do Império português no Brasil, no Maranhão e Grão-Pará, na Ásia, na África e na Europa. Por exemplo, em *Esperanças de Portugal*, a carta de 29 de abril de 1659 enviada para o Padre André Fernandes, depois Bispo do Japão, a questão indefinida "*definição*" ("*Pela definição se conhece a coisa definida*") e a definição particular "O gato significa o Estado da Índia"; a questão indefinida "*nome*" ("*Pelo nome se conhece a coisa nomeada*") e a tradução particular: "...e ouvi dizer a seu sobrinho, o Conde de Unhão D. Rodrigo, que seu tio tinha pelo corpo lã como carneiro; por isso Bandarra lhe chama lanudo"; a questão indefinida "*propriedade*" ("*Pela propriedade se conhece a consequência*") e a consecução particular: "...disse a S.M. que me espantava muito que S.M. elegesse por Viso-Rei da Índia a um homem de quem o Bandarra dizia mal. Que não lhe podia suceder bem o efeito o mostrou" ou "A verdadeira prova do espírito profético nos homens é o sucesso das cousas profetizadas"; a questão indefinida "*termos relacionados*" ("*De um termo relacionado se infere outro*"), e a relação particular entre os termos *profeta, profético, profeticamente*; o lugar-comum genérico "*todo e parte*" ("*Melhor o todo que a parte*"; "*Se falta uma parte, o todo não é mais todo*"; "*Pela parte se conhece o todo*"), e a inferência particular: "Bandarra diz que este Rei há-de ser levantado no ano de quarenta: e El-rei D. João foi levantado rei no ano de quarenta"; a questão indefinida "*pela enumeração das partes se conhece o todo*", e a enumeração particularizadora das partes anunciadas por Bandarra e reveladas em D. João IV, que constituem o rei como o Esperado: "[...] e El-rei D. João é semente de El-rei D. Fernando... e El-rei D. João é Rei novo... e El-rei D. João foi levantado rei no ano de quarenta... e El-rei D. João em todo o seu reinado foi felicíssimo... e El-rei D. João [...] sempre teve o mesmo nome... e El-rei D. João logo foi reconhecido por Rei nas conquistas... etc."; a questão indefinida "*lei divina*" ("*É necessário obedecer à lei divina*") e, sempre, a afirmação da Causa Primeira providencial que faz a particularidade dos eventos do Império português seus efeitos e signos; a questão indefinida "*lei humana*" ("*O rigor das leis escritas se*

modera com a equidade da lei natural"), e afirmações particularizantes recorrentes, como "Foi logo um lume sobrenatural, profético e divino, o que alumiou o entendimento deste homem idiota e humilde..."; a questão indefinida "*ditos de sábios*" ("*Deve-se acreditar nos ditos de antigos sábios*"; "*Às vezes mesmo os sábios se enganam*", e o recurso contínuo às autoridades particularizadas: "Esta ilação não é só de discurso, senão ainda de fé, porque assim o inferiu Abraão e assim o confirmou S.Paulo...". Etc. Para aplicar esses e mais lugares-comuns, Vieira compõe a *narratio* – a narração da carta – obedecendo ao critério de representação dos temas por meio das perguntas sobre as circunstâncias principais que o especificam: *Quem? Quê? Com quem? Com quê? Como? Onde? Quando? Por quê?* No caso de *Esperanças de Portugal: Quem? Bandarra. Quê? Profecia. Com quem? Com Isaías e Daniel. Com quê? Com a luz da Graça. Como? Como mistério revelado. Onde? Em Portugal. Quando? No Quinto Império. Por quê? Por causa da Causa Primeira, Deus.*
2º Os temas selecionados dos discursos contemporâneos e aplicados como "questões definidas" particulares que preenchem semanticamente as "questões indefinidas" no ato da escrita da carta. Por exemplo, a matéria "guerra contra os holandeses no Nordeste do Brasil" e particularizações como "indenização" e "entrega de Pernambuco"; a matéria "escravidão de africanos" e temas como "posse portuguesa de Angola"; a matéria "defesa do monopólio jesuítico da administração das aldeias indígenas do Maranhão e Grão-Pará" e temas como "colonos escravistas de São Luís do Maranhão" ou "índio de corda"; a matéria "negociação diplomática com a França e os Estados Gerais holandeses" e temas como "entrevista com Mazarino", "casamento de D. Teodósio", "liga antiespanhola"; a matéria "companhias de comércio das Índias Ocidentais e Orientais" e temas como "judeus de Rouen" e "empréstimo de capital pelo cristão-novo André Henriques"; a matéria "conspiração contra a Espanha, oposição ao Santo Ofício da Inquisição, celebração dos reis Bragança como escolhidos de Deus, interpretação profética das trovas do Bandarra" e temas como "ressurreição de D. João IV"; "Quinto Império" etc.
3º Os estilos – simples, médio, humilde, engenhoso etc. – aplicados como adequação das palavras ao gênero, às questões indefinidas, às questões definidas, às circunstâncias, às pessoas e às posições sociais do remetente e destinatário. Vieira costuma escrever períodos redondos, caracterizados pela quantidade medíocre, suavidade dos elementos e propriedade das palavras. No caso, a mediocridade

corresponde a uma quantidade de palavras e de orações proporcionada à respiração do remetente e à memória do destinatário, que deve ser capaz de recordar, quando termina de ler, se não as palavras, pelo menos o conceito representado do começo ao fim de cada inciso da carta.

A brevidade clara e elegante é própria principalmente de cartas que expõem o estado deliberativo e judicial de uma questão qualquer – por exemplo, a negociação com Holanda, a posição dos coloniais escravistas quanto aos índios do Maranhão, a falta de moeda circulante na Bahia, a destruição do quilombo de Palmares. Definindo e qualificando a causa exposta, esmiúça suas partes para constituir a clara compreensão do destinatário. Muitas figuras patéticas, associadas aos movimentos intelectuais da alma do remetente, são aplicadas persuasivamente no estilo da narração. Por exemplo: cognição ("Sei que..."); ignorância ("Não sei..."); Ostentação ("Vede quantos são..."); narração ("Conto... digo... afirmo"); ensino ("Aprendei que..."); afirmação ("Crede-me..."); negação ("Nego"); ironia ("Nego (*para afirmar*); afirmo (*para negar*)"); preterição ("Não direi que..."); juramento ("Juro que..."); atestação ("Dou-vos em testemunho..."); parênteses ("Isto é, se realmente isso for assim, a verdade"); repetição ("A ele aconteceu, ao rei, digo, aconteceu"); exclamação ("Vaidade!"); lembrança ("Na última carta vos dizia que...") etc. Mais figuras patéticas associam-se aos movimentos apetitivos da alma: elogio, saudação, veneração, abominação, irrisão, desejo, voto, recomendação, concessão, agradecimento, recusa, congratulação, lamento, alegria, reprovação, arrependimento, esperança, temor, ameaça, indignação, compaixão, confissão, deprecação etc.

4º O sentido que o remetente propõe para os enunciados. Nas cartas, é corrente a definição ciceroniana da história como *magistra vitae,* mestra da vida. A tópica funciona como memória exemplar de casos históricos que, pela comparação com as coisas singulares do presente, aperfeiçoam a experiência delas, elevando-as ao universal. Fundamentalmente, o providencialismo, postulação de que na história se lê o desenho ou desígnio da vontade divina; e o profetismo, prognóstico do futuro revelado especularmente em coisas, homens e eventos do passado e do presente. Efetuando esses níveis de sentido pela aplicação de técnicas retórico-teológicas, Vieira recorre a autoridades canônicas da Igreja para interpretar a história humana como *allegoria in factis* ou alegoria factual. Com a interpretação alegórica, o remetente estabelece concordância analógica entre eventos ou

homens do *Velho* e do *Novo Testamento* e homens e eventos do Império Português, propondo a concordância como *figura* da Vontade da Providência divina, que escolheu Portugal e a dinastia Bragança como nação e realeza universalizadoras da fé católica.

Vieira subordina a escrita às diretivas para a redação de correspondência estabelecidas em 1547 pelo Pe. Polanco, secretário de Inácio de Loyola, e às determinações sobre cartas especificadas nas *Constituições* da Companhia de Jesus, publicadas por Loyola em 1556. Imita modelos de gramática e retórica do *Ratio studiorum*[29] e aplica preceitos da *ars dictaminis*, que definem as partes e os estilos da carta: *salutatio* (saudação), *exordium* (*captatio benevolentiae*) (exórdio, captação de benevolência), *narratio* (*argumentatio*) (narração, argumentação), *petitio* (petição), *conclusio* (conclusão), *subscriptio* (assinatura).

Sendo gênero dialógico, a carta começa com a *salutatio*, saudação breve. Hierarquicamente decorosa, é adequada à pessoa do destinatário. Por exemplo, a expressão "*Pax Christi*", na Ânua de 1626, dirigida ao Geral da Companhia de Jesus, Pe. Muzzio Vitelleschi, e repetida nas demais cartas para jesuítas. Desde a primeira linha, a escrita firma o contrato enunciativo como diálogo inscrito na *sacralidade* (no caso da "Ânua", o noviço Antônio Vieira inscreve o ato da escrita na Presença divina, compondo-o catolicamente como ocasião de iluminação pela Graça, que participa nele e no destinatário como a *sindérese*, aconselhando e guiando-os contra a heresia dos holandeses invasores da Bahia. Mais tarde, depois de fazer os votos, manterá a fórmula nas cartas para religiosos da Companhia). No caso, como diz Boureau, a forma da carta reproduz a originalidade essencial do Cristianismo, confirmando que a Encarnação fez Deus vir ao mundo entre homens comuns e que, depois da narrativa do que aconteceu uma vez, o *Evangelho*, eles dispõem de meios simples para transmitir a boa nova por palavras e ações, como apóstolos ou "enviados".[30]

29 O *Ratio studiorum* determina que, nas aulas ínfimas e médias de gramática (latim), os alunos devem conhecer as cartas familiares de Cícero, principalmente as de *Ad familiares*. Cf. *Ratio studiorum* 108: "O tema para a composição, geralmente em forma de carta, será ditado palavra por palavra em língua vulgar e deve referir-se às regras de sintaxe".

30 BOUREAU, Alain. "La norme épistolaire, une invention médievale". In: BOUREAU, Alain; CHARTIER, Roger; DAUPHIN, Cécile; HEBRARD, Jean *et alii*. *La correspondance* (Sous la direction de Roger Chartier). Paris: Fayard, 1991, p. 130-1.

A saudação demonstra que a aplicação do decoro pressupõe o conhecimento sistêmico das adequações do estilo aos diversos níveis hierárquicos de conveniência discursiva e extradiscursiva. As cartas aplicam várias prescrições técnicas do decoro. A primeira delas é, evidentemente, a de evitar a perda do decoro. Quando se dirige ao destinatário na saudação, o remetente lembra Quintiliano: *quis et in qua causa et apud quem et in quem et quid dicat* ou *quem e sobre o quê e em quem e contra quem e o quê diga*.[31] O modo como saúda o destinatário na abertura da carta e o modo como se despede dele constituem o decoro próprio da sua posição. Uma ordenação filipina de 1597 reservou o tratamento *Senhor Dom* aos postos mais elevados da burocracia estatal e do clero: arcebispos, bispos, duques e seus filhos, marqueses e condes, o Prior do Crato, vice-reis e governadores, o regedor da justiça da Casa da Suplicação, o governador da Relação do Porto, os vedores da Fazenda, os presidentes do Desembargo do Paço e Mesa de Consciência. Também especificou os usos de *tu* e *vós*, de *Vossa Mercê, Vossa Excelência, Vossa Reverendíssima, Senhor, Senhora* etc.

Vieira segue essas pragmáticas no uso das formas de tratamento: *Vossa Mercê* para fidalgos; *Exmo. Senhor* para duques e marqueses, como o Duque de Cadaval, o Marquês de Gouveia, o Marquês de Niza; *Senhor,* para o rei, *Senhora,* para a rainha, e *S.M.* (Sua Majestade) e *V.A.* (Vossa Alteza) para príncipes, princesas, reis e rainhas; *V. Reverendíssima* para Provinciais etc.

O *exórdio* segue a saudação. Nele, o remetente quase sempre faz referência ao ato de escrever, também fazendo pequenas considerações, prescrições e resumos. Por exemplo:

> Exmo. Sr. – A duas de V.Exa. devo resposta, mas acho-me ainda com tão pouco cabedal de saúde, que não sei se poderei responder a ambas: as sangrias foram só quatro, mas a fraqueza é de muitas mais;[32]

> Senhor. – Meu Príncipe e meu senhor da minha alma. – Pelos avisos que vão a S.M. entenderá V.A. com que coração escrevo esta, e muito mais com que raiva e com que

31 Quintiliano, *De inst. orat.*, VI, 3.

32 Carta de 3 de agosto de 1648 ao Marquês de Niza.

impaciência, vendo-me preso e atado para em tal ocasião ir-me deitar aos pés de V.A., e achar-me a seu lado em todo o perigo;[33]

Pax Christi. Padre e senhor meu. – Exceta a carta a S.A., esta é a única que escrevo a Portugal, e é razão eu o faça assim, porque a singularidade desta lembrança mostre que não desdiz do afeto que sempre conheci dever a V. Revma., e eu me não descuidarei de lho rogar assim, pedindo a V.Revma. me não falte com a mesma lembrança em suas orações e sacrifícios, de que agora tenho mais necessidade.[34]

O exórdio compõe a expectativa plausível do destinatário acerca do que é dito por meio da antecipação do remetente, que fornece código como verossimilhança artificial. O exórdio demonstra a ideia ciceroniana do *De oratore*: a tarefa básica do discurso é demonstrar a qualidade da matéria tratada. Nele, aparecem lugares-comuns de *captatio benevolentiae* com que o remetente se autorrepresenta como prudência, humildade e gravidade. É corrente o lugar da *captatio benevolentiae* breve, com pequenas referências aos pecados, fraqueza, doença, incompetência e inabilidade. Inventado com o *éthos* de modéstia afetada, que o faz menor que as forças exigidas pelas tarefas evangélicas e políticas, o remetente se heroiciza por persistir na imitação de Cristo reiterando os laços de submissão com um *topos* da *sublimitas in humilitate*, "o menor dos servos de Deus". Pela obediência total, demonstra a subordinação perfeita como soldado de Cristo, segundo os dois lemas correntes na Companhia: *Perinde ac cadáver* (Até à morte) *e Na Companhia só se podem desejar duas coisas, a cozinha ou a China*. O modelo do remetente é Cristo; com ele, aplica o *éthos* do ardor de uma fé que se deseja imbatível, à medida mesma que se representa como fraco, incompetente, inábil e pecador. O conceito de "pecado" predetermina o sentido da ação do remetente como causa denegada que lhe permite postular que a natureza humana é perfectível justamente porque é mortal. É da contínua referência ao pecado que extrai a força que o move, dramatizando o discurso como luta perene do autocontrole das paixões direcionado para atingir os fins últimos da "razão de Estado". Assim, todos os seus afetos são

33 Carta de 23 de maio de 1650 ao Príncipe D. Teodósio.

34 Carta de 25 de dezembro de 1652 ao Pe. André Fernandes, SJ.

empenhados de modo útil, enquanto sofre e faz o destinatário sofrer a catarse propiciada pela narração dos seus sucessos físicos e morais.

Quando o destinatário é um superior da Companhia, como o Pe. Muzzio Vitelleschi; um fidalgo, como o Marquês de Niza, ou pessoas da casa real portuguesa, como D. João IV e o príncipe D. Teodósio, o lugar de exórdio pode estender-se como ato de contrição em que, alegando sua insuficiência, o remetente afirma que em todas as ocasiões da vida sua obediência foi, é e será irrestrita. Como diz na carta de 27 de janeiro de 1648 ao Marquês de Niza:

> [...] não me permitiu o meu zelo, nem a confiança que V. Exa. faz de mim, deixar de escrever estas mal entendidas razões, assim como me vieram à pena, se bem não tenho aqui outro cuidado. V. Exa., quando as ler, me perdoará a prolixidade, que o ânimo bem sabe V. Exa. que é de obedecer e servir a V. Exa., e desejar as maiores conveniências do serviço de S.M.

A *narratio* (discurso, narração) é a parte mais substancial da carta, sendo ordenada conforme os gêneros da correspondência, as matérias e os temas. Se a matéria é histórica, como a da Ânua de 1626, a narração a representa como sucessividade de eventos, em ordem natural, como ocorre nas cartas que expõem as idas e vindas das negociações com os Estados Gerais holandeses, sem possibilidade de confusão das coisas posteriores com as anteriores. Se o discurso faz descrições de coisas naturais, como o inverno holandês, ou artificiais, como a fragata *Fortuna*, como acontece nas cartas para o Marquês de Niza, a descrição das partes e qualidades das coisas é feita pela aplicação das dez categorias aristotélicas como classes de predicados puros: *substância*, *quantidade*, *qualidade*, *relação*, *lugar*, *tempo*, *posição*, *estado*, *ação*, *afecção*. As categorias fazem a anatomia ou análise da matéria em dez espécies de temas ou subtemas, constituindo a qualidade dos caracteres e da ação de cada um deles. Quanto mais detalhada é a *quaestio finita*, o tema particular, mais semanticamente desenvolvida é a *quaestio infinita* ou o *topos* aplicado, supondo-se que, para ser verossímil e persuadir, a escrita deve demonstrar a qualidade das matérias. A demonstração da qualidade é essencial para o *movere* ou a persuasão do destinatário e especifica o *quê* da matéria, quando o discurso descreve coisas físicas, por meio da apreensão de seus atributos

sensíveis.[35] Quando a coisa é ação humana, a qualidade a ser demonstrada é ética; por isso, o que domina na correspondência de Vieira, a questão do *quale sit* implica, nos casos de relato de ações de personalidades, um *status* quase sempre relacionado ao *certo/errado*, regulado prudencialmente pela ética católica. Não de idêntica maneira em todas as situações: ainda que em todo discurso um mesmo procedimento mimético seja aplicado para demonstrar a qualidade, a própria qualidade só tem seu sentido exatamente definido na pragmática determinada na leitura, em que a discrição do leitor entenderá a narração como falsidade, verdade ou verossímil.

A narração apresenta várias matérias justapostas, como determina o decoro do gênero. Cada uma delas costuma ter unidade de estilo, de significação e de sentido, o que permite que sejam retomadas em cartas posteriores. A justaposição de vários incisos coordenados e sintaticamente completos produz a variedade das matérias. A variedade é unificada pela interpretação feita como analogia e semelhança do princípio espiritual que absorve as partes no seu sentido superior explicitado na *aequitas* da prudência do remetente como doutrina do direito e do dever. Assim, o remetente é "núncio" do fundamento sagrado.

Muitas cartas são epístolas, gênero adequado a matérias argumentativas sérias. É o caso das cartas para Provinciais da Companhia de Jesus; da carta de 1659 para o Bispo do Japão; da Carta Apologética para o Pe. Iquazafigo, em 1686;[36] e, ainda, de cartas para o rei D. João IV, que propõem medidas a serem adotadas na missão do Maranhão e Grão-Pará contra a ação dos coloniais escravistas.

Na epístola, a brevidade, virtude do estilo na carta familiar, é substituída pela extensão e variedade dos assuntos também determinadas materialmente pela necessidade

35 ARISTOTELES. *Physique*. Paris: Belles Lettres, 1926, 7.2.-3.

36 O 3º. tomo da edição de João Lúcio d' Azevedo traz dois apêndices. O Apêndice I contém 11 cartas para vários destinatários, inéditas até 1925, 10 delas do tempo em que Vieira esteve na missão maranhense, principalmente para padres da Companhia de Jesus e membros da família real portuguesa; a 11ª, de 1668, escrita depois que saiu da prisão do Santo Ofício, em Coimbra, agradece a amizade constante do Marquês de Gouveia. O Apêndice II é ocupado pela importante Carta Apologética, escrita em castelhano e dirigida ao Padre Jácome Iquazafigo, Provincial da Andaluzia, em 30 de abril de 1686. Nela, Vieira novamente defende a interpretação profética das *Trovas*, de Bandarra, contra o texto *Respuesta a una Carta, que Antonio de Vieira Monopanto escrivió à un Señor Obispo de la Orden de los Predicadores*, de autoria de um anônimo oculto sob o pseudônimo Escoto Patavino. A Carta Apologética foi publicada em 1757 e a Mesa Censória a proibiu como falsa, sediciosa, temerária e infame, fazendo-a ser queimada por um carrasco, em 1768.

de aproveitar todas as ocasiões para fornecer informações abundantes. A correspondência sempre depende de improváveis chegadas e partidas de navios e mensageiros, estando exposta a diversos perigos. Deste modo, a falta aparente de unidade produzida pela variação dos assuntos é justificada em outro nível de aptidão, que evidencia a adaptação dos procedimentos retóricos às circunstâncias materiais da escrita e remessa das cartas.

A narração apresenta dois tipos de enunciados, descritivo-narrativos e prescritivos. Os enunciados descritivo-narrativos representam as matérias compondo cenas, quadros, retratos, ações, sequências e eventos justapostos e encadeados segundo a linearidade de "começo-meio-fim". Evidentemente, quando a carta faz referência a um assunto tratado anteriormente, a *narratio* pode começar em *medias res* ou ser iniciada com um resumo das principais circunstâncias das coisas já narradas e a lembrança da situação anterior em que a carta foi escrita. Na narração, prescrições do gênero das crônicas e cronicões, que montam o discurso como somatório de enunciados justapostos e coordenados, evidenciam o perfeito domínio da técnica adequada para construir a memória dos eventos interpretando-a analogicamente, segundo critérios da racionalidade escolástica. Por ter a similitude como fundamento, a enunciação pode projetar em todo elemento novo, justaposto ou coordenado, a unidade comum da Significação transcendente, como luz da Graça que se refrata nele, enquanto o absorve em sua Providência.

Em geral, a enunciação especifica o estado deliberativo dos temas, discutindo-os segundo a previsão da ação futura. Aqui, como qualidade moral projetada participativamente nos atos enunciativos e nos enunciados, o *éthos* do remetente desenha-se na escrita como um análogo do universal do sublime da Fé já prefigurado nos casos retóricos que, ao serem repetidos, tornam legal e legítima a decisão que aconselha.[37]

Quanto aos enunciados prescritivos, fornecem orientação pragmático-semântica sobre o modo como o destinatário deve interpretar e incorporar o que é dito. Geralmente, a enunciação quase não os comenta, evidenciando que remetente e destinatário consideram a prescrição óbvia, universal e justa: a verdade do dogma católico, a crença na justiça de evangelizar o gentio, o silêncio sobre a escravidão africana,

37 "Universal" como na *Poética*: a espécie de coisa que um tipo determinado de um gênero determinado deve dizer ou fazer segundo a probabilidade e a necessidade.

a justiça da luta portuguesa contra a Espanha e os Estados Gerais holandeses etc. são naturalmente contrapostos à heresia calvinista e às práticas de índios e negros como evidência indiscutível de que o remetente e o destinatário participam de uma razão universal, lógica, caritativa e justa. Assim, o remetente também especifica o estado judicial dos temas, interpretando a narração deles com a doutrina ético-jurídica de *certo/errado* fundamentada teologicamente nos dogmas contrarreformados. Com isso, especifica também a equidade verossímil do seu "eu" que, ao evitar a elocução ornada, prefere o sentido próprio do estilo sem atavios para construir a fala grave, apta para julgar os assuntos e mover e persuadir evangelicamente o destinatário quanto à universalidade do sublime de sua Causa Eficiente e Final.

Assim, a tópica da lei natural da Graça inata é nuclear na narração. Ela permite que o remetente determine não só a legalidade, mas principalmente a legitimidade de ações e eventos, em termos ético-políticos fundamentados na teologia católica da lei eterna. Segundo o remetente, a lei natural se expressa nas leis positivas e imperativas do Império fundadas no Direito Canônico aplicado por funcionários reais e pelo Padroado. Desta maneira, a equidade ético-retórica do caráter prudente da sua enunciação é sempre política, observando-se que a unidade do sentido teológico geral da ação narrada é distribuída nos enunciados em feixes de codificações institucionais que a fazem evidente, legal e legítima.

Terminada a narração, segue-se a *petitio*, parte final em que se fazem pedidos ou se reiteram as solicitações feitas desde o início da carta. A *petitio* das cartas de Vieira pressupõe as relações corporativas do "corpo místico" do Império que determinam a relação do remetente e destinatário e os temas da *narratio*. Fazendo o pedido, o remetente está em situação de inferioridade e, para não ferir o decoro, parecendo excessivo, impertinente, néscio, arrogante ou supérfluo, deve acompanhá-lo de razões que o justifiquem, principalmente quando o destinatário é pouco conhecido ou de condição superior. Tratando-se de um amigo, deve-se confiar em seu caráter e amizade. Para justificar o pleito, o remetente recorre a tópicas epidíticas, como *origem*, *pátria*, *educação*, *nome de família*, *posição*, *amizades* e *inimizades comuns*, *serviços prestados*, *honra* etc., qualificando-se com elas para qualificar o pedido. Deste modo, na *petitio* mais uma vez se encenam os decoros hierárquicos. A natureza das coisas pedidas é infinita, pois o remetente é homem, ser contingente, refém da necessidade. Mas Vieira diz não ter pleitos e afirma amar só por

amar. Quando pede, é para favorecer amigos e parentes. Mas tenta a intercessão de poderosos no processo que a Inquisição lhe move. Em uma carta para a rainha D. Catarina de Inglaterra, de 21 de dezembro de 1669, escreve:

> O Cardeal Francisco Barbarino é o Presidente do tribunal, em que há-de correr a minha causa. Se, como Protetor dos reinos de V.M., V.M. lhe mandasse escrever uma carta, em que V.M. lhe encomendasse muito favorecesse, com particular assistência, os negócios que tenho nesta Cúria, seria para mim a melhor mercê que da Real casa de V.M. recebi em minha vida, pois não me importa menos que a honra.[38]

A conclusão é feita de três maneiras básicas, como prescreve Fabri: por amplificação, como que induzindo o destinatário à ira; por comiseração, como que o comovendo à piedade; e por epílogo, como que recolhendo brevemente o que foi longamente espalhado antes, na narração.[39] Quase sempre, Vieira escreve a conclusão aplicando afetos que reiteram a gravidade do remetente – nas cartas do fim da vida, sua amargura e solidão – com que reconfirma os laços de união em Cristo, com destinatários da Companhia de Jesus; de amizade, com iguais; e de subordinação, com destinatários reais e grandes do Império. Em todos os casos, aplica decoros adequados à posição do destinatário: suma reverência, absoluta submissão, votos de grandeza, glória e felicidade, proteção divina e vida longa para os poderosos do Reino; amizade e felicidade para iguais; amizade, para inferiores, como o índio Guaquaíba. Em todos os casos, prevê o que Emanuele Tesauro prescreve: deve-se honrar abundantemente a todos, pois pode acontecer que se venha a ter necessidade de todos.[40] Por exemplo, em carta de 24 de junho de 1691 a Francisco de Brito Freire, Conselheiro de Guerra e Almirante da Armada Real:

38 Cf. Carta de 21 de dezembro de 1669 à Rainha D. Catarina de Inglaterra. In: D'AZEVEDO, João Lúcio. *Cartas do Padre António Vieira*. Ed. cit., t. 2, p. 290.

39 Cf. FABRI, Pierre. *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*. Introd., notes et glossaire par A. Héron. Genève: Slaktine Reprints, 1969, p. 291.

40 *"Oltre che, un' Huomo, potendo haver bisogno di tutti gli Huomini, ad abondanti tutti deve honorare"*. In: TESAURO, Emanuele. *Dell' Arte delle lettere missive del Conte e Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro, Patritio Torinese Vindicata dall' Oblivione, et Dedicata al Sereníssimo Príncipe Di Piemonte etc.* Bologna: Per Gio: Recaldini, 1678, p. 362.

> Para anacoreta de um deserto me tenho alargado muito fora da minha profissão; mas quem há-de tapar a boca ao amor da pátria, e mais falando com V.Sa.? V.Sa. me guardará segredo, e eu, como mais próprio do meu estado, não faltarei à obrigação de rogar a Deus pela felicidade e vida de V.Sa., que sua Divina Majestade prospere por muitos anos como desejo.

A *subscriptio* ou assinatura vem depois da data e de uma qualificação do remetente como amigo e serviçal do destinatário: "Baía, 2 de Maio de 1686. De V. Mercê humilde capelão e obrigadíssimo servo." *Antônio Vieira.*

Desta maneira, tratando de questões do Estado do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará, como a guerra contra os Estados Gerais holandeses e a escravidão indígena, ou de questões da política europeia, como a guerra contra a Espanha e a ação do Santo Ofício da Inquisição, as cartas de Vieira são práticas simbólicas ativamente constitutivas da doutrina católica do poder da monarquia portuguesa.

João Adolfo Hansen é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Carlos Bracher.* A mineração da alma [Edusp, 1998]; *O O – A ficção da literatura em* Grande sertão: veredas [Hedra, 2000]; *Cartas do Brasil* – Antônio Vieira [Org.] [Hedra, 2003]; *A sátira e o engenho.* Gregório de Matos e a Bahia do século XVII [Ateliê Editorial, 2004]; *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu* [Hedra, 2005]; *Alegoria:* construção e interpretação da metáfora [Hedra, 2006].

Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça

Ligia Fonseca Ferreira

Resumo A carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça, datada de 25 de julho de 1880, traz a história de vida do único ex-escravo brasileiro que se destacaria como homem de letras e líder dos movimentos abolicionista e republicano. Neste trabalho, pretendemos mostrar como esta carta, em geral considerada de forma isolada, se inscreve numa rede intertextual que modifica e multiplica seus níveis de leitura. Sua originalidade reside tanto no valor do depoimento como nos seus fenômenos enunciativos. Evocamos também a história inédita de um documento que só vem a lume nos anos 1930, cercada de uma polêmica que amplia hoje as possibilidades interpretativas. Por fim, analisar as fronteiras entre os gêneros epistolar e autobiográfico permite-nos questionar em que medida se trata realmente de uma "Autobiografia", tal como esta carta vem sendo apresentada há mais de sessenta anos. **Palavras-chave** Luiz Gama; escritor negro; Lúcio de Mendonça; cartas; autobiografia; escravidão; abolicionismo; república.

Abstract *The letter from Luiz Gama to Lúcio de Mendonça, dated July 25th, 1880, brings the story of life of the only Brazilian former slave that was to stand out as scholarly man of letters and leader of the abolitionist and republican movements. In this paper, we propose to show how this letter, generally considered only in isolation, is, in fact, inscribed in an intertextual network that modifies and multiplies reading levels. Originality consists both in the value of the testimony and in its enunciation phenomena. We also evoke the novelty history of a document that only comes to fore in the 1930's, surrounded by a polemic that widens interpretative possibilities. Finally, to analyze the borders between the epistolary and autobiographical genres allows us to question up to what point this really is an "Autobiography", as this letter has been presented for over sixty years.* ***Keywords*** *Luiz Gama; black writer; Lúcio de Mendonça; letters; autobiography; slavery; abolitionism; republic.*

Nul ne peut écrire la vie d'un homme que lui-même
[Jean-Jacques Rousseau]

No largo do Arouche, em São Paulo, ergue-se, praticamente invisível aos apressados transeuntes, o busto imponente do poeta, jornalista e advogado Luiz Gama (Bahia, 1830 – São Paulo, 1882). Trata-se de um dos raros intelectuais negros brasileiros do século XIX, o único autodidata e também o único a ter sofrido a escravidão, antes de integrar a República das Letras, universo reservado aos brancos. Nascido num Brasil havia pouco independente, era filho, segundo ele, de uma africana e de um pai de origem portuguesa que o venderia, ainda criança, como escravo. Foi nesta condição que chegou à capital paulista, onde viveu por quarenta e dois anos, notabilizando-se como um de seus mais ilustres "cidadãos". Nesta cidade, Gama lançou a primeira edição de seu único livro – *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859) –, uma coletânea de poemas satíricos e líricos até bem pouco rara.[1] Pela primeira vez, na literatura brasileira, um negro ousara denunciar os paradoxos políticos, éticos e morais da sociedade imperial. Após desfrutar do êxito propiciado por uma obra ainda hoje destacada dentro da produção romântica, Luiz Gama se dedicaria a trabalhar em prol de seus sonhos – um "Brasil americano, sem reis e sem escravos"[2] – através do jornalismo, da tribuna e dos tribunais. Seu nome se prende igualmente à história da imprensa paulistana como fundador e/ou colaborador de periódicos como *Diabo Coxo, Cabrião, O Polichinelo, Correio Paulistano* etc. Jamais frequentou escolas, pois, como afirmara, "A inteligência repele os diplomas, como Deus repele a escravidão".[3] Luiz Gama converte-se no incansável e douto "advogado dos escravos". O poeta então se eclipsa, cedendo lugar ao abolicionista e militante republicano.

Ao lado dos versos de "Quem sou eu?", poema-ícone também conhecido como "Bodarrada", a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça, com data de 25 de julho

1 A segunda edição seria publicada dois anos depois (GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*. 2ª ed., correta e aumentada. Rio de Janeiro: Tipografia de Pinheiro e Cia., 1861). Para a edição mais atual e completa, ver *Primeiras trovas burlescas de Luiz Gama e outros poemas*, introdução e organização Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

2 GAMA, Luiz. Pela última vez. In: *Correio Paulistano*, 03 dez. 1869.

3 Ibidem.

de 1880,[4] é um de seus textos mais citados e parafraseados desde o surgimento de *O precursor do abolicionismo no Brasil* em 1938.[5] Esta obra, na qual o documento foi reproduzido pela primeira vez, se tornaria *a* biografia de referência de Luiz Gama por muitos anos. Atualmente, estudiosos e variadas publicações referem-no como "Autobiografia", sem dúvida por influência de Fernando Góes, que assim o batizou ao organizar as *Obras Completas* do autor.[6]

A carta, porém, fundamental para compreensão do ex-escravo que se torna figura destacada no Segundo Império, tem sido alvo de leituras estereotipadas que só levam em consideração, e ao pé da letra, os fatos relatados. Re-examinando-a em seu contexto – ou seja, o tempo (histórico e individual), as motivações que determinaram as condições de produção e recepção –, vêm à tona os elementos objetivos, subjetivos e intersubjetivos que presidiram à sua escritura. Descobre-se, assim, que a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça não é um texto autônomo. Logo, uma nova leitura, capaz de integrar esses diferentes aspectos, se impõe.

Em 1991, ao apresentarem a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça, rebatizada "Luiz Gama por Luiz Gama", os organizadores do Projeto Rhumor Negro, criado em São Paulo em 1988 por um grupo de escritores negros, são enfáticos: "[Trata-se de um] dos mais importantes documentos históricos do povo brasileiro. [...] Face à dimensão da vida deste grande homem, esta carta, atravessando o tempo, é também endereçada a todos nós".[7]

A menção ao "grande homem" remete a uma ideia que se firma ao longo do século XIX. Como observa François Dosse, o "grande homem" é o indivíduo que "conseguiu fazer coincidir sua determinação individual com a vontade coletiva de uma época".[8] Mas não só, se atentarmos para o fato de que ainda hoje toda uma coletividade – "todos nós", escritores e militantes negros bem como o "povo

4 O manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

5 MENUCCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p. 19-26. Mais recentemente, o documento foi incluído na *Antologia da carta no Brasil*: me escreva tão logo possa. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Moderna, 2005, p. 67-75.

6 In: *Obras completas de Luiz Gama*. GÓES, Fernando (Org.). São Paulo: Edições Cultura, 1944, p. 177-181. Ver também SCHWARZ, Roberto. Autobiografia de Luiz Gama. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 25, outubro de 1989, p. 136-41.

7 *Projeto Rhumor Negro* (fascículo-programa de atividades), junho de 1991, p. 4-8.

8 DOSSE, François. *Le pari biographique*. Écrire une vie. Paris: La Découverte, 2005, p. 185 (tradução nossa).

brasileiro" – se sente destinatária de uma carta que extrapolou sua condição de escrito íntimo.

Qual o conteúdo, as características e o interesse deste documento que, além de continuar ecoando na atualidade, também possui uma história? Como nele se cruzam gênero epistolar e discurso (auto)biográfico?

Na realidade, Luiz Gama escreve para atender a seu jovem amigo Lúcio de Mendonça (1854-1909), que lhe solicitara informações de caráter pessoal, como se depreende das primeiras linhas: "Não me posso negar ao teu pedido [...]: aí tens os apontamentos que me pedes, e que sempre eu os trouxe de memória".[9]

Portanto, sem a aludida solicitação, a carta de Luiz Gama contando sua história de vida jamais teria existido e seu teor, que não se explica pela simples curiosidade de um nem pelas confissões espontâneas do outro, reflete uma relação privilegiada entre os interlocutores.

Qual é o estatuto desses homens e que laços os uniam em 1880? Apesar da diferença de idade que os separava por quase uma geração, afinidades políticas e intelectuais nutrem a amizade e projetos comuns. Fervorosos republicanos, participaram juntos da fundação do Partido Republicano Paulista (PRP) do qual Luiz Gama se desligaria praticamente no ato de sua criação, em 1873. Aos 26 anos, o também poeta, jornalista e advogado Lúcio de Mendonça, um dos futuros idealizadores da Academia Brasileira de Letras, gozava de forte prestígio nos meios políticos e intelectuais de São Paulo, Rio e Minas Gerais. Aos 50 anos, Luiz Gama representava uma liderança incontestável nas campanhas abolicionista e republicana de São Paulo, cujos contornos ajudara a definir. Desde o final dos anos 1860, realizava concorridas conferências públicas, escrevia artigos polêmicos nos jornais paulistanos, encabeçava iniciativas para o alforriamento de escravos promovidas pela Loja maçônica *América*, a maior e a mais popular da cidade, dos quais foi um dos membros fundadores.[10] O advogado autodidata havia se transformado em autoridade respeitada em matéria de escravização ilegal e alforriamento de escravos. Terror dos fazendeiros e de advogados e juízes corruptos, sua

9 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

10 FERREIRA, Ligia Fonseca. Luiz Gama, franc-maçon. In: *Luiz Gama (1830-1882): étude sur la vie et l'oeuvre d'un Noir citoyen, poète et militant de la cause antiesclavagiste au Brésil.* Université Paris III, Paris, v. I, 2001, p. 310-39.

popularidade na província e em outros rincões do Império estava no auge, apesar do grande número de inimigos e adversários políticos. Sua saúde, no entanto, era frágil, mas não o impedia de prosseguir seu trabalho. No momento em que escreve sua carta, Gama encontra-se acometido pelo então mortal diabetes que lhe ceifaria a vida em dois anos, e talvez já suspeitasse que não alcançaria as reformas sociais e políticas às quais dedicara sua vida. Esses motivos decerto justificavam a pressa, por parte de Mendonça, em obter as informações destinadas, como se verá, a um nobre propósito.

Mesmo sendo possível identificar em vários poemas das *Primeiras trovas burlescas* alusões à sua condição de escravo, certamente o passado daquela figura popular em São Paulo não era conhecido em minúcias. É este o objeto maior das revelações sobre uma vida na qual se entrecruzam o individual e o coletivo. Uma existência, enfim, atravessada por questões candentes do Segundo Império.

Em sua carta, Luiz Gama narra com precisão os episódios dramáticos que têm como ponto de partida seu nascimento e infância numa Bahia agitada por rebeliões negras (1830-1840). Apesar do cunho subjetivo, o estilo do jurista se trai na exposição circunstanciada, e quase distanciada, de suas origens, como se em cinquenta anos sua memória se conservasse intacta. Ao evocar sua filiação, Luiz Gama se apresenta como um típico brasileiro, fruto do "casamento" (ao menos, simbólico) entre África e Portugal, e sugere ter herdado de seus pais, e de sua mãe sobretudo, traços de sua indômita personalidade. Foi graças a esta que conseguiu enfrentar as idiossincrasias sociais e políticas de um país que reservava impiedoso tratamento aos negros, escravos ou não. Escreve Gama:

> Nasci na cidade de S[ão] Salvador, capital da província da Bahia, em um sobrado da Rua do Bângala, formando ângulo interno, na quebrada, lado direito de quem parte do adro da Palma, na Freguesia de Sant'Ana, a 21 de junho de 1830, pelas 7 horas da manhã, e fui batizado, 8 anos depois, na igreja matriz do Sacramento, da cidade de Itaparica.
>
> Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina, (Nagô de Nação) de nome Luíza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã.
>
> Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto e sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, geniosa, insofrida e vingativa.

Dava-se ao comércio – era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito.

Era dotada de atividade. Em 1837, depois da Revolução do Dr. Sabino, na Bahia, veio ela ao Rio de Janeiro, e nunca mais voltou. Procurei-a em 1847, em 1856, em 1861, na Corte, sem que a pudesse encontrar. Em 1862, soube, por uns pretos minas, que conheciam-na e que deram-me sinais certos que ela, acompanhada com malungos desordeiros, em uma "casa de dar fortuna", em 1838, fora posta em prisão; e que tanto ela como os seus companheiros desapareceram. Em opinião dos meus informantes que esses "amotinados" fossem mandados para fora pelo governo, que, nesse tempo, tratava rigorosamente os africanos livres, tidos como provocadores. [...] Meu pai, não ouso afirmar que fosse branco, porque tais afirmativas, neste país, constituem grave perigo perante a verdade, no que concerne à melindrosa presunção das cores humanas: era fidalgo e pertencia a uma das principais famílias da Bahia de origem portuguesa. Devo poupar à sua infeliz memória uma injúria dolorosa, e o faço ocultando o seu nome.

Ele foi rico; e nesse tempo, muito extremoso para mim: criou-me em seus braços. Foi revolucionário em 1837. Era apaixonado pela diversão da pesca e da caça; muito apreciador de bons cavalos; jogava bem as armas, e muito melhor de baralho, amava as súcias e os divertimentos: esbanjou uma boa herança, obtida de uma tia em 1836; e reduzido à pobreza extrema, a 10 de novembro de 1840, em companhia de Luiz Cândido Quintela, seu amigo inseparável e hospedeiro, que vivia dos proventos de uma casa de tavolagem, na cidade da Bahia, estabelecida em um sobrado de quina, ao largo da praça, vendeu-me, como seu escravo, a bordo do patacho "Saraiva".[11]

Como um dos ingredientes de sua história são seus pais, estes ocupam um lugar central no relato. No entanto, tomadas ao pé da letra, as informações contidas nestes parágrafos iniciais alimentaram e continuam alimentando especulações, lendas e ficções em torno do próprio Gama, de seus pais, personagens ambíguos, e especialmente da figura materna. A riqueza de detalhes (dia, hora e local de nascimento; a localização da casa que ainda hoje pode ser vista em Salvador; datas; características físicas e psicológicas e atividades exercidas pelos pais e outros

11 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

personagens; contatos com "testemunhas" etc.) concorre para a criação de "efeitos de real" raramente questionados e, na prática, ainda hoje difíceis de averiguar. Gama construiu uma aura mítica em torno de sua mãe, personagem que ganharia uma espécie de destino próprio, ficcional ou não. Embora o escritor baiano jamais o tenha afirmado em sua carta, muitos atribuíram a ela uma participação histórica, já desmentida, na Revolta dos Malês em 1835,[12] gerando uma crença na sua existência real, fato que lhe reserva um lugar entre os míticos "heróis" afro-brasileiros. Às vésperas do Centenário da Abolição, o fascínio despertado pela africana rebelde e líder revolucionária inspirou poetas negras como Mirian Alves, autora do belo "Mahin amanhã".[13] Recentemente, uma outra autora mergulharia sem sucesso nos arquivos de Salvador e Itaparica em busca da história de Luiz Gama e de Luiza Mahin, ou quiçá Kehinde, tema do alentado romance *Um defeito de cor*.[14] Mas teria Mahin realmente existido? Seria esse seu nome ou possuiria outro como sugere o romance? Luiz Gama teria infringido o contrato em relação à verdade que prometia respeitar? É extremamente perturbador para quem se propõe hoje a (re)fazer sua biografia constatar que, a exemplo de todos os que falam sobre a própria vida, Luiz Gama revela ocultando. Nas pistas mencionadas na carta que nos levariam ao seu registro de batismo, à época equivalente da certidão de nascimento, nada se encontra com seu nome ou com o nome de sua mãe. Ao não revelar o nome do pai, Luiz Gonzaga Pinto da Gama lança dúvidas sobre seu próprio nome e identidade.[15] Outras ocultações espelhariam as forças que o habitam para safar-se de uma situação aparentemente inextricável: "Em 1848, sabendo eu ler e contar alguma coisa, e tendo obtido ardilosa e secretamente provas inconcussas de minha liberdade, retirei-me, fugindo, da casa do alferes Antônio Pereira Cardoso".[16]

12 REIS, João José. O caso Luiza Mahin. In: *Rebelião escrava no Brasil:* a história do Levante dos Malês em 1835. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 301-4.

13 In: *Cadernos negros* nº 9. São Paulo: Edição dos autores (Quilombhoje), 1986, p. 46. Este poema faz parte da antologia bilíngue *Schwarze Poesie / Poesia Negra*. St. Gallen/Köln: Edition Dia, 1988.

14 GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor* (romance). Rio de Janeiro: Record, 2006 (951 p.).

15 FERREIRA, Ligia Fonseca. L´identité énigmatique de Luiz Gama. In: *Luiz Gama (1830-1882): étude sur la vie et l'oeuvre d'un noir citoyen...* Op. cit., vol. I, p. 102-10.

16 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

A economia narrativa com que Gama evoca esta questão-chave de sua vida é espantosa quando se conhece a complexidade atroz e a lentidão dos processos para o alforriamento de escravos no Brasil. Este nem era o caso do astuto Gama que lograra algo ainda mais difícil: reverter sua frágil condição de escravo e reaver definitivamente sua liberdade. Onze palavras escondiam uma longa história que sem dúvida envolvia o pai, única pessoa a poder comprovar juridicamente que Luiz Gama havia nascido livre. A narrativa instaura, assim, uma ação quase mágica e envolve em certo mistério o passado de Luiz Gama que, de início, promete toda a verdade a seu destinatário.

O relato se estende até o momento em que Luiz Gama travaria conhecimento com o adolescente Lúcio de Mendonça num jornal de propriedade do irmão deste, o também advogado, jornalista e futuro líder republicano Salvador de Mendonça. Ao fazer tal recorte, Gama presume ser desnecessário prosseguir narrando sua vida a alguém já suficientemente informado sobre ela a partir dali:

> Agora chego ao período em que, meu caro Lúcio, nos encontramos no *Ipiranga*, à Rua do Carmo, tu, como tipógrafo, poeta, tradutor e folhetinista principiante; eu como simples aprendiz-compositor, de onde saí para o foro e para a tribuna, onde ganho o pão para mim e para os meus, que são todos os pobres, todos os infelizes; e para os míseros escravos, que, em número superior a 500, tenho arrancado às garras do crime.[17]

Lê-se aí, como em outros momentos da carta, mais uma de suas capitais e sucessivas transformações. De forma compacta, joga-se uma ponte entre o período de mais de uma década que separa o Luiz Gama que se enuncia em 1880, cujo *ethos*[18] de abolicionista abnegado e competente aflora em seu próprio discurso, e o Luiz Gama do final dos anos 1860. O período não é escolhido ao acaso. Trata-se de um momento-

17 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

18 Noção aqui entendida tanto no sentido que lhe empresta Roland Barthes, ou seja, "os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para fazer boa impressão, são seus *ares* [...] o orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo ele diz: eu sou isso, eu não sou aquilo", quanto no *ethos* definido por Dominique Maingueneau como imagem de si construída através do discurso e assentada em uma legitimidade social e institucional. Ver AMOSSY, Ruth (dir.). *Images de soi dans le discours*. La construction de l'ethos. Lausanne: Delachaux & Niestlé, 1999, respectivamente p. 10 e 17 (tradução nossa).

chave em que Gama se lança definitivamente na vida pública como porta-voz da luta antiescravista e antimonarquista, coincidindo com uma grande reviravolta na política brasileira. Em 1868, com a queda de Zacarias de Góis, funcionários públicos de diversos escalões e outros indivíduos vinculados ao Partido Liberal, embrião do republicanismo, sofrem perseguições políticas. Luiz Gama, àquela altura amanuense na Secretaria de Polícia de São Paulo, recorda-se da "época em que '*por turbulento e sedicioso*' [foi] demitido a '*bem do serviço público*', pelos conservadores, que então haviam subido ao poder",[19] retomando em seu discurso as palavras que estigmatizaram, por suas opiniões, o ex-escravo insolente. O risco era grande, afinal, como escreve o filósofo, é difícil suportar a insolência, principalmente porque é vista não como a denúncia do que é injusto, mas como um ataque a quem pratica a injustiça.[20] Luiz Gama ousara escancarar os desmandos da lei e desafiar o poder instituído, dos juízes às altas autoridades da província:

> A turbulência consistia em fazer eu parte do Partido Liberal; e, pela imprensa e pelas urnas, pugnar pela vitória de minhas e suas ideias; e promover processos em favor de pessoas livres criminosamente escravizadas; e auxiliar licitamente, na medida de meus esforços, alforrias de escravos, porque detesto o cativeiro e todos os senhores, principalmente os reis.[21]

No restrito espaço epistolar, Luiz Gama condensaria suas múltiplas e inauditas metamorfoses: de criança livre a criança escrava, de escravo a homem livre, de analfabeto a homem de letras, de "não-cidadão" a *homo politicus;* do anonimato à notoriedade, sem esquecer as mudanças de estado associadas às diversas atividades e profissões por ele exercidas (escravo doméstico, soldado, ordenança, copista, secretário, tipógrafo, jornalista, advogado, autoridade maçônica), mudanças provocadas pelas circunstâncias, por adjuvantes ou oponentes, ou simplesmente por obra do tempo. Todas, enfim, testemunhavam a capacidade do personagem de escapar a uma trama de vida previsível, sob o Segundo Império, para um ex-escravo, pobre, órfão, iletrado.

19 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

20 MEYER, Michel. *De l'insolence.* Essai sur la morale et le politique. Paris: Grasset, 1995, p. 189.

21 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

Trama tanto mais improvável por se desenrolar numa cidade inexpressiva como São Paulo que, ao contrário do Rio de Janeiro ou de Salvador, não estava habituada à presença de negros ou de mulatos em ascensão entre os membros de sua elite.

Gama persegue e conquista a palavra escrita, que se converteria em seu ganha-pão, apanágio e arma de combate. Na carta, porém, ele não dá nenhum destaque ao fato que coroa seu destino incomum. O ex-escravo analfabeto que recupera a liberdade em 1847 se torna um homem de letras doze anos depois, com a publicação de *Primeiras trovas...* Ele evoca sua atividade literária em duas palavras ("Fiz versos") e sua íntima relação com a imprensa também aparece de forma lacônica, talvez por modéstia, aparente desapego ou simplesmente por ser do conhecimento de seu destinatário. Em suma, o conteúdo da carta ilustra a transformação alquímica que levou aquele homem a se apossar do conhecimento e da palavra escrita, vedados ao escravo, bem como os subterfúgios que lhe permitiram romper sucessivos laços de dominação até alcançar temerariamente a desejada autonomia. Ao longo de sua narrativa emerge algo que parecia ser sob todos esses aspectos antinômicos: a identidade de "cidadão", do indivíduo com voz influente na pólis, na comunidade de "letrados", vale dizer, na sociedade branca.

Num texto com pouco menos de duas mil palavras, seria impossível fazer a história total de uma personalidade. Luiz Gama se limita a enumerar fatos e ações que falem por si sós. Assim, imagens sucessivas apresentam um indivíduo sensível (a criança e o homem choram), decidido, pronto para o sacrifício e o perdão, seguro, modesto, intransigente, justiceiro, guiado pela razão e animado por uma grande coragem moral. Ataca a instituição "legal" da escravidão armado de argumentos jurídicos e não de fórmulas retóricas, a fim de demonstrar os mecanismos ilegais da justiça que perpetuam o regime servil. Descortina-se uma existência pontuada por transgressões: por um lado, as transgressões cometidas por ele mesmo aos olhos da sociedade (o escravo Luiz aprende a ler e a escrever e foge; quando soldado, enfrenta e ameaça um oficial que o ofendera); por outro lado, transgressões mais graves, cometidas pela justiça e que o advogado e o jornalista Luiz Gama se obstina em denunciar. Mas em meio a tudo, alguns silêncios. Mesmo evocando seu passado entre 1830 e 1850, com algumas "verdades" pouco verificáveis, conforme já se apontou, as informações da carta focalizam particularmente a figura pública. Luiz Gama casou-se em 1869 com uma mulher negra, Claudina

Fortunata Sampaio, com a qual já tinha um filho, Benedito Graco Pinto da Gama, nascido no mesmo ano do lançamento das *Primeiras trovas burlescas*.

A riqueza da carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça repousa, pois, na imbricação de dois níveis distintos de leitura, ou seja, a "realidade da lembrança", de natureza factual, e a "verdade do discurso", razão pela qual será necessário considerar, acima de tudo, que "o termo último de verdade é o ser para si manifestado no presente da enunciação e não o ser em si do passado".[22] Tal é a particularidade das narrativas em primeira pessoa em que o personagem do qual se conta uma história se confunde com a pessoa atual que produz a narração. Em outras palavras, a maneira como Luiz Gama se conta importa tanto quanto, se não mais do que a similitude entre o Luiz Gama figurado através desta narração e a pessoa que ele é no momento em que escreve a Mendonça em 1880. Assim, o narrador é juiz e parte. Surpreendido, no ato da escrita, por este desdobramento a partir do qual assiste, como diria Baudelaire, ao "espetáculo vivo de [sua] triste miséria", Gama deixa de lado o tom de aparente objetividade e parece repentinamente descobrir ali a dimensão arquetípica de sua existência: "Oh! Eu tenho lances doridos em minha vida, que valem mais do que as lendas sentidas da vida amargurada dos mártires".

Escrever sobre seu passado sem dúvida exigira de Luiz Gama uma introspecção, uma mudança de perspectiva através da qual ele completava e aprofundava uma identidade que seria dada a ver. Identidade, bem entendido, subjetiva, brotando à medida que se constrói o relato, aproximando-se assim da "identidade narrativa" definida por Paul Ricoeur, segundo o qual esta coloca sempre uma "equação: tal homem igual tal história; e a compreensão que ele tem de si mesmo equivale à capacidade que ele tem de se contar e de se deixar contar".[23]

A um leitor desavisado escaparia a finalidade de uma carta cujo teor fora motivado pelo próprio destinatário, fato que retira a intencionalidade característica do discurso autobiográfico. Certamente, em carta anterior, Lúcio de Mendonça referira sua intenção de usar aquelas informações para redigir a primeira biografia do amigo, biografia de dimensões modestas com o simples título "Luiz Gama",

22 ADAM, Jean-Michel. *Le texte narratif.* Paris: Nathan, 1994, p. 270 (tradução nossa).

23 RICOEUR, Paul. Identité narrative et communauté historique. Conferência na *Journée d'étude de Politique Autrement*: "L'idée de la France en question", junho de 1992, p. 11.

publicada no *Almanaque Literário de São Paulo para o ano de 1881*.[24] A partir dali, aquele nome, quando lembrado, se cercaria sempre de epítetos hiperbólicos, seja no campo historiográfico, na crítica literária, nos meios maçônicos, no discurso de movimentos e intelectuais negros.

O *Almanaque Literário...*, editado por José Maria Lisboa – conhecido republicano e um dos fundadores d'*A Província de São Paulo* –, era uma publicação de grande circulação na cidade e na província. Pretendia contribuir, conforme anunciava, para a "educação intelectual" e para o divertimento das famílias paulistas das zonas rurais e urbanas,[25] além de preencher uma lacuna na imprensa local, privilegiando temas paulistas escritos pelos mais diversos autores e personalidades paulistas, dentre eles o próprio Luiz Gama.[26] A publicação refletia assim os valores culturais e literários da época, e a cada ano trazia artigos biográficos de personalidades paulistas, em sua maioria contemporâneos, que se ilustravam por seus talentos ou realizações pessoais. Tal orientação, longe de ser isolada, ilustrava um gosto e uma prática peculiares ao século XIX, muitas vezes apresentado como o século de ouro da biografia.[27] Na Europa, os leitores consomem apaixonadamente as biografias de seus contemporâneos. Na França, e sabemos da influência deste país em nossos espíritos cultos, tenta-se "repertoriar o viveiro de homens que adquiriram certa notoriedade em seu campo de competência, levando a uma proliferação de antologias biográficas que tentam articular individualidade e exemplaridade".[28] Nas páginas do *Almanaque Literário...*, são retratados vários companheiros de Luiz Gama, das fileiras republicanas à loja maçônica *América* da qual era o venerável. Ali também se encontram publicados inúmeros escritos abolicionistas, nos quais os autores tomavam abertamente partido dos escravos num período em que as revoltas individuais e as fugas das fazendas iam se tornando frequentes.

Imaginemos, então, que por pudor ou modéstia, e padecendo de uma doença incurável, Luiz Gama aceitara que alguém de sua confiança se encarregasse de

24 MENDONÇA, Lúcio de. Luiz Gama. In: *Almanaque Literário de São Paulo para o ano de 1881*. São Paulo: Tipografia da "Província", 1880, p. 50-62.

25 *A Província de São Paulo*, 04 out. 1875.

26 *Almanaque Literário de São Paulo para o ano de 1879*. São Paulo: Tipografia da "Província", 1878, p. IV.

27 DOSSE, François. Op. cit., p. 185 (tradução nossa).

28 Ibidem.

transmitir sua história. Em seu artigo, Mendonça salienta a robustez que, anos antes, emanava do diligente abolicionista, e quase se trai ao manifestar, num tom melancólico, o desejo de que a Abolição e a República o apanhem ainda em vida.[29] Mas não é apenas ao velho "mestre", à sua futura memória que o artigo pretende servir. A homenagem tem ainda uma segunda finalidade. Atendendo ao projeto pedagógico do *Almanaque Literário...*, Mendonça procura demonstrar que o exemplo de seu biografado deveria contribuir para restaurar a dignidade de uma família política afetada em sua identidade e corroída por defecções. No início dos anos 1880, o Partido Republicano acha-se com baixa representatividade nacional, resultado provável da tênue fronteira ideológica entre republicanos e liberais. O retorno destes à presidência do Conselho de Ministros nas eleições parlamentares de 1878 golpeia os republicanos, cuja ascensão tanto os conservadores quanto os liberais desejam conter, aproveitando-se do fato de os republicanos encontrarem-se divididos. De um lado, uma corrente eminentemente urbana, cujos adeptos idealistas abraçam as "utopias desprezadas" pela ordem imperial; de outro, uma corrente rural, descontente com o Imperador, é encarnada por fazendeiros escravistas e outras categorias dependentes da oligarquia cafeeira.[30] O pomo da discórdia gira em torno da escravidão: manter ou abolir. Porém, alguns republicanos ávidos de ascender rapidamente na carreira política juntam-se ao Partido Liberal. Os líderes republicanos deploram as dissidências que comprometem a existência do partido. Oposto a qualquer ideia de aliança, a seus olhos nefasta para a identidade republicana, Lúcio de Mendonça proclama que um "republicano aliado a liberais ou há de ser mau republicano ou há de ser mau aliado".[31] Aos embates políticos somavam-se agitações crescentes nas fazendas das zonas cafeeiras. A imprensa paulistana noticia as tensões existentes no seio da massa negra: rebeliões, fugas e crimes testemunham a resistência dos escravos e disseminam o pânico entre os senhores e outros setores da população.[32] Entre 1880 e

29 MENDONÇA, Lúcio de. Op. cit., p. 62.

30 FAORO, Raimundo. *Os donos do poder*. São Paulo: Globo, 1989, v. 2, p. 453.

31 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: DIFEL, t. 2, v. 5 (*Do império à república*), p. 265.

32 MACHADO, Maria Helena Toledo. *O plano e o pânico*: os movimentos sociais na década da abolição. São Paulo: Edusp, 1994.

1881, quando se publica o artigo de Mendonça sobre Luiz Gama, os agricultores escravagistas mobilizam-se sem trégua para estancar qualquer projeto de emancipação dos escravos e para conter as revoltas nas fazendas. Em 25 de setembro de 1880, a *Gazeta da Tarde*, propriedade de José do Patrocínio, publicaria uma série de declarações chocantes dos defensores da escravidão no Parlamento.

Vê-se, portanto, que, desde as linhas iniciais de seu artigo, Mendonça coloca como pano de fundo os dilemas então vividos por seus correligionários:

> Os republicanos brasileiros, a toda hora abocanhados pela recordação injuriosa de meia dúzia de apostasias, das que negrejam na crônica de todos os partidos, se quisessem com um nome só, que é um alto exemplo de honrada perseverança, tapar a boca aos detratores, podiam lançar-lhes o belo e puro nome que coroa esta página.
>
> Quantos outros iguais oferecem por ventura, desde o começo de sua existência, os nossos velhos partidos monárquicos?
>
> Faz-se em duas palavras o elogio deste homem verdadeiramente grande, grande neste tempo em que só o podem ser os amigos da humanidade: nascido e criado escravo até à primeira juventude, tem depois alcançado a liberdade a mais de quinhentos escravos![33]

A exemplaridade moral, bem como o vínculo com a terra paulista, se inflam do tom superlativo, das conotações quase bíblicas com que Mendonça retrata o amigo transformado em paradigma, adivinhando, concomitantemente, a continuidade que o destino reservaria à sua empreitada:

> À nobre província de S. Paulo, que hoje o estima entre os seus melhores cidadãos, e que ele preza com o entusiasmo que lhe inspiram todas as grandezas democráticas, presumo que há de ser grato ler, em um livro que é particularmente seu, a biografia, já hoje gloriosa, deste bom republicano.
>
> Se chegar a cumprir-se, como eu espero e desejo, o seu elevado destino, possam ser estas linhas obscuras fiel subsídio para cronistas de melhores dias.[34]

33 MENDONÇA, Lúcio de. Luiz Gama. In: *Almanaque Literário de São Paulo para o ano de 1881*. Ed. cit., p. 50.

34 Ibidem, p. 50-1.

A glorificação de Gama tinha um caráter pioneiro. Única biografia publicada com ele ainda vivo, o texto prenuncia a avalanche de escritos e homenagens que se multiplicariam em São Paulo e em todo o país nos momentos que se seguem ao seu falecimento.[35]

Evocar a história comum (ou cruzada) da carta de Luiz Gama com o artigo biográfico de Mendonça aparece como indispensável para a compreensão dos dois textos, procedimento ausente de muitos trabalhos onde se fazem referências isoladas a um ou a outro documento. Observe-se, ademais, que, ao longo do tempo, a interpretação de ambos tem variado em função dos diferentes contextos de recepção, até o momento pouco estudados. Em geral, existe uma tendência a considerar, portanto a "ler" a carta de Luiz Gama como um texto autônomo, espontaneamente produzido, sem atentar para sua relação com um texto preexistente e com um texto posterior. Em virtude das características próprias ao gênero, tal tipo de missiva supôs um *antes* e sugeriu um *depois*. Como a mensagem epistolar instaura um diálogo produzindo uma "heterogeneidade discursiva", sua leitura deve continuamente levar em conta a existência de uma "fala outra", pois esta fala e a fala do enunciador se combinam para dar um verdadeiro sentido a essa mensagem. Daí a relação intrínseca entre a carta de Luiz Gama com esta "fala outra" de Mendonça.[36]

Até as primeiras décadas do século XX, o artigo biográfico de Mendonça é reproduzido em várias publicações de todo o país, quando então ocorre uma virada na forma de apreensão da vida do autor de *Primeiras trovas burlescas*. Sua carta, até então desconhecida, viria a público. Nossa pesquisa indicou que isso se dá pela primeira vez possivelmente no início dos anos 1930. Encontramos uma publicação da carta em 13 de maio de 1931, n'*O Estado de S. Paulo*, ano seguinte ao do centenário do abolicionista. A partir deste momento, dá-se um efeito de palimpsesto: a carta de Luiz Gama vai aos poucos apagando a lembrança do texto biográfico de Mendonça. E do ponto de vista da recepção, ler uma história, um discurso em primeira pessoa gera sentidos diferentes do que ler a *mesma* história – ou quase – num discurso em terceira pessoa.

35 FERREIRA, Ligia Fonseca. La mort de Luiz Gama et les premiers hommages. In: *Luiz Gama (1830-1882): étude sur la vie et l'oeuvre d'un noir citoyen...* Op. cit., p. 509-30.

36 AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité(s) énonciatives(s). In: *Langages* (Paris), n° 73, 1984, p. 98-111.

A divulgação da carta acontece de forma problemática. Embora se trate de um dos escritos mais mencionados de Luiz Gama, raramente se aventou que sua existência fora mantida em sigilo por Lúcio de Mendonça e assim permanecera anos depois de sua morte, fato que deveria trazer novos elementos para a abordagem do texto.

O caráter confidencial da missiva esteve no âmago de uma controvérsia gerada pelo aparecimento d'*O precursor do abolicionismo no Brasil*. O autor, Sud Menucci, observa, antes de reproduzi-la, que a carta é "muito re-editada cá pelo sul, [e] é, ao contrário, pouco conhecida no norte do país"[37] e se engaja numa espécie de cruzada revisionista em sua obra de "reparação e de reabilitação"[38] a fim de apagar erros anteriores ao seu trabalho. A ocasião era propícia. Lançado em abril de 1938, *O precursor do abolicionismo no Brasil* precede de algumas semanas o Cinquentenário da Abolição. Em São Paulo, de 1888 a 1938, cada comemoração do 13 de maio, ou ainda dos aniversários de nascimento e morte de Luiz Gama dão ensejo a homenagens oficiais em diferentes círculos. Desde o final do século XIX, o "grande homem" é a única personalidade afro-brasileira a figurar nos manuais de instrução cívica.[39] Em crítica amarga e um tanto impertinente, Menucci questionava a legitimidade e o caráter fidedigno do trabalho de Mendonça. Acusa-o de se apossar inescrupulosamente de informações de caráter pessoal, apresentando-se ao público como autor de um "pseudoestudo" que "nada mais era do que uma ampliação de uma carta de Gama, [...] [enfeitada] com alguns adjetivos encomiásticos, [...] poucas observações e fatos referentes à última fase [de sua vida]".[40] Estas afirmações suscitam uma viva reação por parte de Carlos Süssekind de Mendonça, filho de Lúcio,[41] graças à qual é possível resgatar uma história até o momento ignorada. O jornalista comenta que, depois da publicação no *Almanaque Literário de São Paulo para o ano de 1881*, o artigo biográfico "Luiz Gama" foi publicado uma segunda vez n' *O Estado*

37 MENUCCI, Sud. Op. cit., p. 19.

38 Ibidem, p. 18.

39 Veja-se como exemplo a obra AMARAL, Tancredo. *A História de São Paulo ensinada pela biografia dos seus vultos mais notáveis*. São Paulo: Alves, 1895, p. 230-42.

40 MENUCCI, Sud. Op. cit., p. 15.

41 SÜSSEKIND DE MENDONÇA, Carlos. Luiz Gama e Lúcio de Mendonça. In: *Mensário do Jornal do Comércio*, tomo II, vol. III. Rio de Janeiro: junho de 1938, p. 855-8.

de S. Paulo em 1920, ou seja, onze anos depois da morte de Lúcio de Mendonça.[42] Logo, até os anos 1920, a carta de Luiz Gama permanecia desconhecida. Süssekind de Mendonça garantia aos leitores que a carta não se encontrava nos arquivos do pai, conservados por ele, razão pela qual ignorava quando e como teria chegado às mãos da imprensa. Sustenta ainda que a confidencialidade da carta deveu-se a um acordo entre os dois amigos, ou antes, a um desejo de Luiz Gama, segundo ele, um homem "modesto e refratário a qualquer ideia de exibicionismo".[43] As intenções de Lúcio foram, portanto, das mais nobres, conforme demonstrara seu filho, que exigia reparação ao ataque "fantasista", "descortês [...] e injusto" dirigido ao pai.[44] Süssekind de Mendonça poderia ainda ter lançado mão de outros argumentos. Se as informações fornecidas por Gama tivessem sido utilizadas sem seu aval, ele sem dúvida o teria denunciado com sua costumeira veemência. No mesmo número do *Almanaque Literário* em que é publicado o artigo de Mendonça, há um poema de Luiz Gama[45] bem como uma carta escrita por um de seus maiores amigos, José Bonifácio, o Moço (1827-1886). Apresentada como um "documento literário e político precioso", no qual Bonifácio aludia ao desempenho pseudo-heróico do exército brasileiro durante a Guerra do Paraguai, Gama dizia ter conservado a missiva como uma relíquia, antes de entregá-la ao editor do almanaque visando à publicação que constitui, à época, um procedimento de praxe.[46] Diante de tais evidências, tudo leva a crer que não só Luiz Gama sabia do artigo que lhe prestava homenagem como deve ter concordado com sua forma final.

A polêmica entre Süssekind de Mendonça e Menucci acerca do uso reservado à fonte daquela biografia matricial não parece, pois, desprovida de interesse. Por um lado, elucida a gênese dos documentos. A carta de Luiz Gama desponta como elo

42 Ibidem, p. 858. Posteriormente a 1881, encontramos as seguintes re-edições do artigo de Mendonça: Luiz Gama. *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1920; Luiz Gama (uma página antiga), *O Estado de S. Paulo*, 21 jun. 1930 (data do centenário de Luiz Gama); Luiz Gama (uma página escrita há cinquenta anos). In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, nº 28, 1930, p. 433-44; Luiz Gama. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano 24, vol. 41, março de 1933, nº 135, p. 324-38.

43 SÜSSEKIND DE MENDONÇA, Carlos. Luiz Gama e Lúcio de Mendonça. Ed. cit.

44 Ibidem, p. 856.

45 GAMA, Luiz. O moralista. *Almanaque Literário de São Paulo para o ano de 1881*. Ed. cit., p. 131-5.

46 Uma carta, Idem, p. 201-5

de uma rede intertextual ligando-a a dois outros textos – o texto que a gerou (carta anterior de Mendonça solicitando os dados), o texto que gerará (biografia redigida por Mendonça), relação que convida a ler com outros olhos os fatos relatados e os fenômenos enunciativos. Por outro, a discussão permite lembrar que a história dos documentos, seu destino material e/ou simbólico, é portadora de sentidos.

Desde que foi revelada ao público, a carta de Luiz Gama adquiriu certa aura e uma dimensão particular do ponto de vista histórico, já que o Brasil teve acesso ao único relato direto da vida de um ex-escravo no país. Este traço garantiria a Luiz Gama um lugar de exceção no panorama intelectual e político brasileiro. No século XIX, entre os raros negros e mulatos que trabalharam em prol do abolicionismo, como é o caso dos jornalistas Ferreira de Menezes (1854-1881) e José do Patrocínio (1853-1905) ou ainda do engenheiro André Rebouças (1838-1898), nenhum passara pela experiência da escravidão. Destes três nomes, apenas José do Patrocínio, filho de uma escrava negra e de um padre branco, fez o relato de um breve período de sua vida (1868-1881) num artigo polêmico publicado em 1884 em seu jornal *Gazeta da Tarde*.[47] Talvez se trate do único texto suscetível de comparações com a carta de Luiz Gama. Esta, por outro lado, não apresenta nenhuma afinidade particular com o *Diário e notas autobiográficas*, de André Rebouças. Abolicionista tardio e ferrenho monarquista, a visão de mundo e as escolhas políticas de Rebouças colocam-no em posição diametralmente oposta à do republicano Luiz Gama. Por outro lado, nós nos poderíamos sentir tentados a traçar um paralelo entre a narrativa curta e espontânea do abolicionista brasileiro e as narrativas mais longas e intencionais de dois congêneres norte-americanos. Na história dos negros e das letras brasileiras não há nada equivalente às memórias de escravos tão frequentes no sul dos Estados Unidos, nem a obras autobiográficas comparáveis às de ex-escravos como o futuro jornalista e abolicionista Frederick Douglass (1817-1895), autor de *The Life of an American Slave* (1845), ou Booker T. Washington (1856-1915), um dos primeiros grandes líderes negros americanos, autor da célebre *Up from Slavery*[48] (1901). A semelhança entre as histórias de vida instigaria uma comparação das trajetórias de Frederick Douglass e Booker T. Washington com a de Luiz Gama.

47 PATROCÍNIO, José do. Uma explicação. *Gazeta da Tarde*, São Paulo, 29 maio 1884.

48 A obra foi traduzida no Brasil por Graciliano Ramos, em 1940, com o título *Memórias de um negro*.

Porém, a narrativa epistolar do brasileiro não visava aos mesmos objetivos. Tampouco alcançou, enquanto se achava vivo, a mesma repercussão nacional e internacional que as obras de seus pares americanos, obras que, aliás, constituem uma espécie de "fonte mítica" da literatura afro-americana.[49]

Nós nos poderíamos, portanto, perguntar se razões mais íntimas levaram Luiz Gama a contar sua vida ao seu jovem e bem-intencionado amigo. Zonas nebulosas de seu passado prejudicavam sua imagem pública ou criavam dúvidas na mente de seus contemporâneos? Escondia ele alguma coisa capaz de manchar o irrepreensível caminho de quem se entregara de corpo e alma a duas questões cruciais para o Brasil?

Como em todo escrito de natureza autobiográfica, na carta ficam claros os motivos que o levaram a colaborar com o projeto de Mendonça. Quando um indivíduo sente necessidade de contar sua história, é porque talvez haja um conflito entre a imagem que se faz de si próprio e a imagem que os outros lhe devolvem, principalmente se há risco de calúnia.[50] Assim, Gama se justifica a Mendonça, pensando, como se lê nas entrelinhas, nos que lerão sua história: "[...] quero [antes] ser acoimado de ridículo, em razão de referir verdades pueris que me dizem respeito, do que vaidoso e fátuo, pelas ocultar, de envergonhado. [...]"[51]

Não se pode dizer que, ao escrever a carta, o enunciador infrinja a regra de discurso segundo a qual *não se fala de si, não se enaltece a si próprio, não se chama a atenção do leitor para si.*[52] Embora o faça, não há no discurso de Gama real transgressão, conhecendo-se o uso dos elementos contidos na carta. Deste ponto de vista, é significativa a maneira como avalia sua própria enunciação no último parágrafo do texto, quando parece minimizar, por decoro retórico, a importância de seu relato: "Eis o que te posso dizer, às pressas, sem importância e sem valor; menos para ti, que me estimas deveras".[53]

49 GOODWIN, James. *Autobiography: the self-made text.* New York, Toronto: Twayne Publishers; Maxwell Macmillan Canada; Maxwell Macmillan International, 1993, p. 46.

50 MAY, Georges. *L'autobiographie.* Paris: P.U.F., 1979, p. 41.

51 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

52 MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire.* Paris: Bordas, 1990, p. 124-5.

53 Carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça. Op. cit.

No entanto, tal afirmação parece contradizer a necessidade ou a utilidade que o próprio Gama reconhecera em apresentar fatos relativos a sua vida. Notam-se, pois, sob um comportamento aparentemente ambíguo e apesar da modéstia (regra de discurso e regra de polidez), duas certezas identificáveis desde o momento inicial de sua enunciação: a de que seu relato de vida seria lido por outros; e a de que uma história singular, porém desconhecida, como a sua merecia ser publicada.

As confidências presentes na carta confirmam a regra segundo a qual os relatos de natureza autobiográfica tendem sempre a orientar, corrigir ou desmontar representações feitas por outrem em relação ao autor, mesmo se, como lembra Georges May, temos o direito de duvidar da "pureza" de tais confidências, especialmente quando se destinam a finalidades francamente apologéticas.[54] Contudo, só o próprio Gama podia elucidar suas origens e descartar qualquer versão que veiculasse a falsa imagem de homem "vaidoso". Seus inimigos e adversários estariam espalhando rumores? Visava ele corruptos magistrados e os membros do PRP, do qual se distanciara por considerar inaceitável a presença de fazendeiros escravistas nas hostes republicanas? Talvez seja legítimo imaginar que Mendonça se tenha servido de argumentos desta ordem para convencer o amigo a se abrir sobre seu passado. Os propósitos de ambos parecem ter convergido e a citação acima mostra não só um Luiz Gama aquiescente com a homenagem como convencido da utilidade do projeto. Assim, se em sua carta ele se dirige *textualmente* a um único destinatário real, *discursivamente* parece visar destinatários implícitos, nos quais buscaria produzir determinados efeitos, consciente de que sua história seria dada ao público pelas mãos de outro narrador. Seus admiradores se emocionariam com os episódios patéticos pelos quais passara. Quanto aos eventuais detratores, a franqueza de suas revelações faria cair por terra qualquer suspeita ou inverdade relativa ao passado de um homem preocupado em se mostrar sob sua face mais honesta, coerente e verdadeira. Num caso como no outro, a imagem pública e a dignidade política do abolicionista sairiam engrandecidas. Através de sua carta e de todas as circunstâncias que a cercam, pode-se dizer que Gama toma a construção de sua imagem em mãos, pois ao contar sua história de uma certa forma, e deixando-se contar de uma forma subordinada a esta, ele impede que esta mesma história seja contada de *outra* forma, livre de seu controle.

54 MAY, Georges. Op. cit., p. 42.

Em que medida se poderia considerar a carta de Luiz Gama realmente uma "autobiografia", como vem sendo apresentada há mais de sessenta anos? Fazer este tipo de aproximação sem estabelecer alguns limites acarretaria distorções. A primeira delas, imputando a Gama intuitos narcísicos, de um indivíduo vaidosamente empenhado em dar uma imagem valorizada de si. Mesmo se elementos desta natureza não se encontram totalmente ausentes do texto, tal interpretação só se sustentaria caso a carta tivesse sido efetivamente divulgada logo depois de ser escrita. Seria também esquecer as condições nas quais o documento foi *historicamente* produzido e lido (carta de uso privado, ausência de projetos de publicação, conhecimento tardio por parte do público).

É provável que traços comuns entre os gêneros autobiográfico e epistolar tenham contribuído para uma espécie de amálgama entre eles. Autobiografia e cartas que "ligam amigos, amantes, parentes e todos os que têm um interesse em comum" fazem parte do que Georges Gusdorf chama de "escritas do eu".[55] Na carta pessoal, contrariamente ao diário íntimo (escrita para si), "o sujeito se enuncia e se anuncia para outrem".[56] Daí uma certa afinidade enunciativa com a autobiografia, afinidade que não se deveria levar mais longe, pois, sendo o tema igual, não se escreve da mesma maneira, no mesmo dia, uma página de diário íntimo, uma autobiografia ou uma carta.

Talvez seja um pouco abusivo tratar a carta de Luiz Gama como uma autobiografia. Conforme apontou Philippe Lejeune, este gênero se define como "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela enfatiza sua vida pessoal, especialmente a história de sua personalidade".[57] Além destes elementos formais, a autobiografia supõe igualmente um "contrato de leitura", visto ser, antes de mais nada, um texto destinado a leitores. Quando estes reconhecem a identidade entre o nome do autor-narrador-personagem, dá-se o "pacto autobiográfico".[58] Assim, vemos que, examinado à luz desta noção, o texto de Luiz Gama não atende a esses critérios. Carta privada, ela se dirige a um

55 GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991, p. 171 (tradução nossa).

56 Ibidem, p. 152.

57 LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 14 (tradução nossa).

58 Ibidem.

único destinatário e não visa à publicação em seu estado original, fator determinante na medida em que uma autobiografia deve permitir ao leitor associar a um nome próprio o autor/narrador/personagem de uma história de vida contada em primeira pessoa. Ora, a carta a Mendonça não foi naturalmente lida ou recebida nessas condições, pois a autobiografia pressupõe tanto um *modo de escritura* quanto um *modo de leitura* proposto de maneira implícita ou explícita ao leitor, contrato que engendra os efeitos característicos do gênero. O *scriptor* Luiz Gama não selou um pacto autobiográfico em sua carta, mesmo se aos nossos olhos dê tal impressão. Porém, ele soube se construir como um personagem que se transformaria no personagem de uma história produzida por um outro autor-narrador (Mendonça), ao qual caberia por muito tempo a *responsabilidade enunciativa* de um discurso biográfico.

Personagem de si mesmo, personagem de outrem, o ex-escravo Luiz Gama, consciente de sua singularidade em seu meio e em sua época, cidadão que ao longo da vida dispensou porta-vozes e senhores de seu destino, acabou *co*-laborando, voluntária ou involuntariamente, para a construção de sua própria lenda que, em nome da História, muitos se encarregariam de manipular.[59]

Ligia Fonseca Ferreira é doutora pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne. Organizou a edição das poesias completas deste autor: *Primeiras trovas burlescas & outros poemas* [Martins Fontes, 2000].

59 Este artigo baseia-se em parte no capítulo homônimo de minha tese de doutorado *Luiz Gama (1830-1882): étude sur la vie et l'oeuvre d'un Noir citoyen, poète et militant de la cause antiesclavagiste au Brésil*. Paris: Université Paris III – Sorbonne, 2001 (4 vols.), sob a orientação de Georges Boisvert.

Em busca do indeterminado: Guimarães Rosa e seus tradutores

Fernando Baião Viotti

Resumo A partir da leitura de cartas de Guimarães Rosa aos seus tradutores, o artigo destaca a indeterminação de sentidos como recurso estético sugerido pelo escritor, tentando mostrar os modos e motivos peculiares que o orientavam. Em seguida – recorrendo a uma visada dialética – tal procedimento é confrontado com a busca pela precisão e exatidão, impulso diametralmente oposto, e também preconizado por Rosa na fatura das traduções.
Palavras-chave Guimarães Rosa; correspondência; tradução; indeterminação; dialética.

Abstract *Based on the letters written by Guimarães Rosa to his translators, this paper highlights the indetermination of meaning as an aesthetic resource of the author's. The objective is to show the peculiar ways and reasons that oriented him in this respect. The article also shows that the procedure is constantly and dialectically confronted by a search of correctness and precision, which is also advocated by Rosa in the making of his translations.*
Keywords *Guimarães Rosa; letters; translation; indetermination; dialectic.*

Durante seus últimos dez anos de vida, João Guimarães Rosa correspondeu-se intensamente com os tradutores de suas obras para diversos idiomas.[1] A leitura das cartas com os tradutores mostra que o escritor não apenas respondia com impressionante minúcia ao que lhe era questionado, como também detalhava espontaneamente significados ocultos das obras, desvendando nelas aquilo que chamava de seu *sovrassenso*: ou seja, o sentido metafísico que intencionalmente escondia sob uma descrição da natureza ou o nome de uma personagem. Nada mais nada menos do que uma explicação da essência de suas metáforas, por sua vez a essência de sua poética. Mais do que isso, Rosa apontava caminhos que acreditava serem os corretos para mimetizar nas línguas-alvo os efeitos buscados nos originais, dos quais um dos referidos mais frequentemente era o da indeterminação, conforme busco demonstrar a partir de algumas passagens da sua correspondência.

Em 1957, Antonio Candido publicou importante ensaio sobre *Grande sertão: veredas*. Nesse texto, intitulado "O homem dos avessos", em meio a numerosas considerações originais, o crítico propõe uma relação entre *Grande sertão: veredas* e *Os sertões* de Euclides da Cunha:

> Há em *Grande sertão: veredas*, como n'*Os Sertões*, três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens. Mas a analogia para aí; não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo *e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte*, e permite sua ressonância na imaginação e na sensibilidade.[2] [grifos meus]

1 V. ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003; ROSA, João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Ed., Org. e Notas: Maria Apparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003; VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Araraquara, 1993. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual Paulista.

2 CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: *Tese e antítese*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 123.

Antonio Candido, ao propor as duas categorias – solução e suspensão – que estabeleceriam o antagonismo em meio à analogia entre Rosa e Euclides, toca, portanto, num procedimento central – para a criação da obra de arte em geral, como ele mesmo frisa – daquilo que seria uma "poética rosiana" (que o ficcionista de qualquer modo não deixou explícita em lugar nenhum): a opção pelo incerto, pelo obscuro, pelo indeterminado, que Guimarães Rosa busca de maneira peculiar e com finalidades específicas.

Algumas passagens das cartas apontam que – mais do que uma opção isolada – esse era um impulso deliberado. As pistas vão desde sugestões bastante simples do escritor em torno da tradução de trechos específicos até proposições de caráter geral sobre a sua obra ou sobre aquilo que ele próprio chama de sua *Weltanschauung*.[3]

Na carta de 2 de janeiro de 1964 ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Rosa responde a um rol de dúvidas relativas ao conto "Buriti". Um dos 43 itens enumerados pelo tradutor e respondidos pelo escritor é o que se segue:

> [pergunta Bizzarri] A segunda mulher do Irvino é morena White, ou morena colored, ou é bom que não se saiba claramente?
> [resposta de Rosa] Mais para morena clara. Talvez porém melhor deixar em suspenso.[4]

Meses depois, na importante carta de 16 de dezembro daquele ano, escrita por Rosa após a leitura do *Corpo di Ballo* finalizada há pouco por Bizzarri, aponta (depois dos hiperbólicos elogios ao trabalho do tradutor) três pequenos enganos, dentre os quais

> um erro, mas do original (2ª edição, pág. 145 [252, MM], linha 9 [5]): onde está "braças-e-meias", devia ser "braças-e-meia" – como indeterminado, vago, mágico, algébrico (x braças + ½), contrastando com o lógico, real, estricto, de "a menor, de 3 metros", i.e. "de três metros a menor". Mas não tem a mínima importância.[5]

3 O termo, que pode ser traduzido como "visão de mundo" ou "concepção de mundo", foi explicado, dentre outros, por Benedito Nunes em sua *Introdução à filosofia da arte* (São Paulo: Desa, 1966, p. 139-141).

4 ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. Op. cit., p. 116.

5 Ibidem, p. 165.

Aqui cabe um breve parêntese, para chamar a atenção à intervenção do diplomata Guimarães Rosa. Ainda que diga ao italiano que os erros "não têm a mínima importância", Rosa já escrevera um dia antes, em 15 de dezembro, outra carta ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, alertando-o dos erros cometidos por Bizzarri e reafirmando a correção do original e diretriz para a tradução de "braças-e-meia":

> Creio que, quando aí estive, falamos sobre este ponto. Deve-se tomar o "braças-e-meia" como indeterminado. Sai-se do lógico, do real, ou do "aritmético" ("de três metros a menor") – para o vago, o indeterminado, o mágico, o "algébrico": "a maior, braças e meia!" = x braças + ½ (ou: x braças + ½ braça cada uma).[6]

Nesses dois exemplos, chama a atenção o cuidado do escritor para que não se perca nas traduções uma peculiaridade específica do texto original, que poderíamos marcar por meio de duas ideias derivadas das formulações do próprio escritor – suspensão e indeterminação – constituídas não apenas tomando-se o texto em seu todo, mas a partir de detalhes pontuais. Numa outra carta a Curt Meyer-Clason a busca da indeterminação é reafirmada, desta vez em termos mais abrangentes. Trata-se de comentário à tradução de "O recado do morro", que, em alemão, ganhou o título "Die Botschaft des Hüegels":

> o primeiro parágrafo lucraria muito, a meu ver, se recebesse algumas importantes modificações. Trata-se de uma introdução geral, que pretende ser concisa, enérgica, provocativa, "algébrica", sem denunciar o enredo do conto nem minimamente.
> a) Assim, conviria, desde logo, eliminar aquele denunciador "Mordanschlag". b) o "nie" da primeira linha deve ser substituído por "nicht". c) o "gefürht gegen" deve ser: "geschehen um"; ou outro verbo, mas seguido de "um", e não de "gegen"; deve haver

6 A minúcia da explicação reafirma o perfeccionismo de Rosa, já lembrado no decorrer deste trabalho. Meyer-Clason terá captado bem a questão e o intuito de Rosa, pois, na carta seguinte, responde: "Os pontos mencionados casualmente não foram problema para mim: 'Siebzig und manchen Meter' ('Setenta e tantos metros'); e 'klafterlang und länger' ('muitas braças e bem mais') são nossos presentes para a poesia do 'indeterminado". ROSA, João Guimarães e MEYER-CLASON, Curt. Op. cit., p. 207 e p. 223.

indeterminação, porque na minha *Weltanschauung*, as coisas "acontecem", ninguém "faz" nada, só pensa que faz.[7]

Além da menção direta à "indeterminação", trecho inclusive grifado pelo autor, a passagem trata de outra questão importante, a ser ao menos mencionada, ainda que sem profundidade. É o fato de o primeiro parágrafo do conto apresentar, segundo o autor, "uma introdução geral", revelando um procedimento adotado por Rosa com frequência. Na mesma carta ele dirá: "Trata-se de frase importante – como todas as que iniciam as novelas; porque, como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons".[8] As frases iniciais dos contos teriam, pois, como acontece com as sinfonias, um caráter de *ouverture*, merecendo por isso atenção redobrada do tradutor.[9]

Uma outra questão suscitada é a afirmação incisiva do autor de que considerava a passagem como expressão de sua *Weltanschauung*, ideia reafirmada também em relação a "Buriti" e que pode parecer óbvia, mas não é, cabendo, nesse caso, uma série de questionamentos envolvendo os conceitos de intencionalidade autoral e o seu reflexo na fatura da obra, que são sempre relativos. Se ao fazer a afirmação o escritor deixa de fora esses questionamentos, isto não significa, entretanto, que em suas concepções estéticas considerasse a obra como retrato da própria visão de mundo, discussão que será retomada mais adiante.

7 Ao verificar o significado dos termos que Guimarães Rosa sugere, ficou clara sua intenção de conferir certa "vagueza" ao texto. "Mordanschlag" pode ser traduzido por "atentado", palavra que antecipa o que viria a ser o "caso de vida e de morte" do original. Outra oposição importante é entre "gegen" e "um". Enquanto o primeiro se traduz como "contrário", o segundo dá a ideia de "em torno", "em redor", conferindo o tom de imprecisão. Ibidem, p. 242.

8 Em outra carta ao alemão, Rosa lembra que o *Grande sertão: veredas* "como muito bem o viu o maior crítico literário brasileiro, Antonio Candido, obedece, em sua *estrutura*, a um rigor de desenvolvimento musical". Ibidem, p. 115 e p. 243.

9 Não resta dúvida de que essa peculiaridade na estruturação formal dos contos – enfatizada pelo próprio autor – merece ser estudada mais a fundo. Na mesma carta ela é reafirmada também em relação a "Buriti": "A última frase do 1º parágrafo não está exata. Rogo-lhe meditá-la, traduzindo-a primeiro palavra por palavra, e refazendo-a. Contém, em resumo, toda uma Weltanschauung, se não uma concepção metafísica. (Cada palavra, nela, tem um valor rigoroso, insubstituível.) Não é o que Miguel pensa; é o que o autor diz. Houve uma mudança de plano". Ibidem, p. 245.

Antes é preciso lembrar que no âmbito do discurso epistolar ocorrem simplificações ou omissões, muitas vezes voluntárias, na medida em que entre os objetivos do missivista está a persuasão, o convencimento de seu interlocutor. Nessa passagem específica, o objetivo de Guimarães Rosa seria, portanto, chamar atenção para uma ideia central da novela, expressa no primeiro parágrafo, e que o escritor não queria que se perdesse na versão traduzida. Para entendê-la melhor vale recorrer ao texto literário, tentando analisá-lo em relação à explicação contida na carta a Meyer-Clason. Nela o escritor pede ao tradutor que não perca de vista uma especificidade importante do modo como se organiza o universo interno do conto, para que expresse uma especificidade da sua *Weltanschauung*: "as coisas 'acontecem', ninguém 'faz' nada, só pensa que faz". Para concretizar esse modelo peculiar de sucessão dos acontecimentos, o autor pede ao tradutor que recorra ao efeito da *indeterminação*, chegando inclusive a grifar a palavra.

Nesse caso, a indeterminação não é o objetivo final, mas um meio utilizado pelo escritor para compor concretamente no universo da obra uma visão abstrata sobre o *ser* e o seu *estar* no mundo, que, por enquanto, ainda não se sabe exatamente em que consiste. Mesmo a explicação que fornece ao tradutor é um tanto oblíqua, e parece interessante partir desta pouco elucidativa, mas fecunda proposição ("as coisas 'acontecem', ninguém 'faz' nada, só pensa que faz"), para analisar o parágrafo em questão, tentando surpreender no conto o tom de indeterminação tão caro ao autor:

> Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia, em sua raia noroesteã, para dizer com rigor.[10]

Outros trechos que busquei destacar anteriormente, como a explicação em torno de "braças-e-meia", já fornecem a pista para entender aonde Rosa quer chegar. No

10 ROSA, João Guimarães. O recado do morro. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 11.

parágrafo acima, numa rápida leitura já se observam expressões decisivas para compor o tom de indeterminação: "sem que bem se saiba"; "rastrear pelo avesso"; "caso de vida e de morte"; "extraordinariamente comum"; "aparente princípio e fim"; "julho-agosto"; "fundos do município"; e o último "raia noroesteã". Logo se vê o tom de indeterminação na descrição do fato que será narrado. Primeiro, no nível temporal: "aparente princípio e fim, num julho-agosto"; depois, no nível espacial: "nos fundos do município [...] em sua raia noroesteã". Não só a localização espaço-temporal do fato é indeterminada, mas ainda a sua própria existência e exato conhecimento ("sem que bem se saiba"), sua natureza paradoxal ("extraordinariamente comum") e até mesmo o nome da personagem que o protagonizou, que é incerto ou múltiplo (Pedro Orósio, Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi). Diante de toda essa indeterminação ou plurissignificação, o comentário com que o narrador fecha o período, "para dizer com rigor", adquire um tom bastante irônico.

Constatada a indeterminação – e a sua importância segundo o autor – permanece ainda a necessidade de se responder à indagação: ela está a serviço de quê? Da fluidez; do inesperado; da incerteza que é imanente à vida, foi o que me pareceu a princípio. Não determinando com exatidão o fato, este ganha a aura de acontecimento imotivado, ou inapreensível em sua totalidade, desenrolando-se não como consequência do ato humano, mas que antes enforma o homem e o enreda por meio de incontroláveis e contingentes desdobramentos. Ao comentar um dos prefácios de *Tutameia*, "Sobre a escova e a dúvida", Paulo Rónai alude a essa força que aparentemente perpassa vários momentos da obra do autor: "Possivelmente há em tudo isto uma alusão à reduzida influência de nossa vontade nos acontecimentos, às decorrências totalmente imprevisíveis de nossos atos".[11]

Vale repetir a proposição: "as coisas 'acontecem', ninguém 'faz' nada, só pensa que faz". A indeterminação parece ser de alguma maneira o elemento decisivo que cria o "princípio de incerteza" imanente ao estatuto do ficcional? Esse parágrafo inicial anunciaria então que as personagens e o universo de "O recado do morro", fadados a se submeterem à força de um destino que não se pode controlar, teriam de ser marcados em sua construção por essa decisiva indeterminação que leva à

11 RÓNAI, Paulo. Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica 6*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 530.

suspensão dos significados absolutos. Essa conclusão, no entanto, parece genérica demais para um autor como Guimarães Rosa, cujo texto ficcional assume, em instantes específicos, altíssima função referencial. Os significados ficam muitas vezes em suspenso, mas não são completamente abolidos, é importante frisar.

Os comentários de Rosa nas cartas mostram que não se trata de abrir mão do sentido – proposição que seria a de uma certa literatura contemporânea –, até porque o autor parece querer levar ao leitor um conhecimento específico sobre o homem e o mundo, ainda que em clave alternativa. Nessa medida é difícil situar Rosa num sistema rígido que opõe a arte pela arte – que abdicou de propor mecanismos de representação do real, referindo-se sempre a si própria – a uma outra que aspira a representar o homem e a vida, ainda que transformando ou deformando a base empírica que lhe serve de ponto de partida. As suas proposições – às vezes contraditórias – indicam que o autor resiste a esse tipo de classificação, e, ainda que a obra ficcional não seja o objeto direto de análise deste trabalho, arrisco dizer que sua obra também resiste à rigidez de tais rótulos ou antagonismos radicais, antes se deslocando entre as balizas que esses extremos marcam.

É possível falar de predominância de uma ou outra atitude estética. No tocante às temáticas religiosas, por exemplo, mas ainda noutros casos, como nas referências geográficas às vezes imprecisas,[12] o que o autor parece querer evitar é um modelo fechado de representação, deixando em suspenso e indeterminado aquilo que, do contrário, ganharia ares de representação documental. Ao discutir a teoria do efeito estético proposta por Wolfgang Iser, que dedica atenção especial à questão, Gabriele Schwab destaca: "A determinação nos decepciona, afirma Iser, para quem, a *indeterminação* é que assegura a fluidez, a flexibilidade e consequentemente, a vida".[13]

A concepção não parece distante daquela manifestada por Guimarães Rosa, assim como também não parece novidade em face da mencionada proposição crítica

12 Antonio Candido já mencionava a questão no ensaio de 1957. Em *grandesertao.br*, Willi Bolle retoma o assunto, reafirmando as pistas falsas que embaralham o espaço geográfico em que se desenrola o romance. Vide o capítulo "O sertão como forma de pensamento". In: BOLLE, Willi. *grandesertao.br*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2004, p. 47-89.

13 SCHWAB, Gabriele. Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 45.

de Antonio Candido. Essa ideia – a "suspensão" do sentido –, que para o crítico é central na realização artística, parece realizar-se para Guimarães Rosa não apenas no conjunto abstrato que é a totalidade de um conto ou romance, mas referida concreta e pontualmente no corpo de seu próprio texto ficcional.

Percebe-se, portanto, que o objetivo final do escritor é justamente *não* chegar a qualquer explicação final e conclusiva quanto à dimensão ontológica de suas personagens, e que, ao caracterizá-las, aplica estilisticamente o recurso da indeterminação, não como preciosismo gratuito, mas com a finalidade consciente de representar, no nível formal, a própria natureza humana, que é também indeterminada, fluida, instável. Os exemplos das cartas que busquei destacar atestam que esse é um impulso deliberado e elaborado com minúcia, podendo ser creditado na conta dos procedimentos estéticos a que Guimarães Rosa denotava especial distinção.

Também encontramos, contudo, um outro impulso manifesto nas cartas – de sentido contrário – que parece sugerir uma justificativa para o recurso à indeterminação, nunca utilizado arbitrariamente: há algumas coisas que devem ficar indeterminadas, enquanto outras devem ser especificadas e precisadas ao máximo. A indeterminação não pode marcar o texto de modo indiscriminado, ela é instrumento a que o autor recorre às vezes, sempre com finalidades específicas. Essa direção interpretativa parece mais adequada às concepções do autor, fazendo diminuir, assim, o caráter de generalidade que marcaria a busca pelo indeterminado, impulso que, no caso de Rosa, só é possível entender a partir de uma visada dialética.

Justificativas para a indeterminação Para avançar na caracterização e análise da indeterminação como elemento estruturante na visão e prática literária do autor, parece necessário frisar os conceitos articulados neste ensaio. Parti do termo "suspensão", utilizado por Antonio Candido e por Guimarães Rosa, para indicar aquilo que não deve ser elucidado totalmente. Da suspensão passei a abordar a *indeterminação*, expressão usada por Guimarães Rosa, tomando-a como termo correlato, na medida em que também sugere algo que deve resistir à precisão específica quando for nomeado ou descrito.

Para facilitar a tipificação deste elemento que pode ter muitos nomes e avançar na investigação sobre o tema nas cartas, será necessário recorrer à visada dialética,

pois o autor que pede aos tradutores a indeterminação, chegando a caracterizá-la como elemento central de sua *Weltanschauung*, é o mesmo que passara meses debatendo com Harriet de Onís a tradução exata da palavra "cigarra", ou que pedira, também na revisão da tradução de "Duelo": "o termo 'rancho' foi traduzido por 'shack', palavra que vem traduzindo também 'cafua'. Como essas designações aparecem com grande frequência em meus livros, gostaria que as precisássemos".[14]

Essa busca pela palavra exata se verifica ainda no primeiro trecho da tradução de Meyer-Clason comentado por Rosa na carta de 11 de novembro de 1959. Trata-se de uma tentativa de tradução da primeira página do *Grande sertão: veredas*: "Pág.1; linha 3... no quintal....im Garten. ('Quintal', não sei se se traduz bem por 'Garten', ou por 'Hof'. Quintal é um terreno em geral grande, atrás da casa, englobando horta, jardim, pomar, pátio e partes baldias ou incultas.)"[15] E ainda, cinco anos mais tarde, ao comentar com Meyer-Clason amostras de tradução de "Dão-lalalão": "Não sei se 'verrosteten' fica bem para 'oxidado', aqui. (Não é enferrujado com o tempo.) Diz-se 'oxidado' de um revólver já fabricado assim, com um tipo de metal especial, de cor escura. (Rogo indagar, verificar, perguntar em casa que vende armas.)"[16]

Ao tratar do tipo humano predominante no *Grande sertão: veredas*, o jagunço, Antonio Candido observa como o livro "é meticulosamente plantado na realidade física, histórica e social do norte de Minas, que ele revelou à sensibilidade do leitor brasileiro como nova província, antes não elevada à categoria de objeto estético".[17] Para apontar a singularidade do jagunço de Guimarães Rosa, Antonio Candido mostra como esse jagunço vem no livro caracterizado com minúcia documental, que se espraia para os outros planos concretos de seu universo narrativo; a terra, os bichos e as plantas, sempre nomeados com exatidão.

Tal exatidão, entretanto, vinha acompanhada paradoxalmente por esse outro impulso, que era a busca pela indeterminação. Cabe retomar que o autor a destaca como

14 VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. Op. cit., p. 103.

15 ROSA, João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt. Op. cit., p. 84.

16 Ibidem, p. 244.

17 CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 122.

meio de expressão de sua visão de mundo, na qual "as coisas 'acontecem', ninguém 'faz' nada, só pensa que faz". Numa tentativa de desdobrar as significações possíveis para a assertiva, tornando-a menos oblíqua, trabalhei na seção anterior com a noção de que, para o autor, o homem está enredado sempre por forças misteriosas que desconhece – em muito mais mistérios do que supõe, para utilizar o repisado clichê *shakespeariano*. Na seção anterior a busca da indeterminação me parece ter ficado caracterizada como procedimento genérico, de certa maneira imanente ao texto literário, algo que já se pode depreender partindo principalmente das citações de Antonio Candido e Wolfgang Iser – ainda que o primeiro fale especificamente de *Grande sertão: veredas* e o segundo trate da natureza geral de qualquer texto literário.

As cartas parecem oferecer, entretanto, pistas indicativas de qual seria a especificidade – as raízes, impulsos e justificativas – por trás da busca pela indeterminação ou suspensão. Uma delas é a carta-resposta ao primeiro rol de dúvidas enviado por Edoardo Bizzarri quanto à tradução de *Corpo de baile*, com a data de 11 de outubro de 1963:

> vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor é que: o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda.[18]

De um lado, o concreto: "exótico e mal conhecido", de outro o resto, por pressuposto, o abstrato: "vaguezas intencionais". A separação que propõe o autor facilita o entendimento dos dois impulsos em certa medida antagônicos que destaquei em suas cartas. Ora, não é de espantar que, para reger e construir um universo ficcional balizado entre linhas desta natureza, o autor tenha de se valer de atitudes diferentes: para o primeiro caso, a precisão; para o segundo, a indeterminação.

Rosa sabia que, para concretizar no plano ficcional um "exótico e mal conhecido" universo sertanejo, base e cenário para a obra, seria necessária a explicação

18 ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. Op. cit., p. 37-8.

documental mais minuciosa, que só mesmo um escritor pesquisador do sertão como ele seria capaz de fornecer a contento. Por outro lado, o seu contraponto abstrato, "vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica", só poderia sustentar-se no plano ficcional a partir de uma indeterminação que lhe é indispensável, já que, do contrário, o texto seria ou lição de estilística ou proselitismo religioso, perdendo o estatuto de ficcional que o marca tão intensamente.

Assim, aparecem comentados os expedientes distintos do autor que quer ora lançar luz sobre um concreto "mal-conhecido", ora transformar pela imprecisão ou mistura, abstrações subjetivas que – ao contrário – estão exaustivamente descritas tanto no âmbito literário estrito, quanto no campo dos discursos filosóficos ou religiosos.

Ao falar de "vaguezas intencionais", o autor confirma um procedimento – ou pelo menos uma tendência de concepção da obra – próprio de uma temática específica, e sugere aos tradutores que o secundem, como veremos em outras passagens. A indeterminação deve ser buscada com um propósito bem definido, e é uma especificidade temática que a justifica. Quando surge em primeiro plano a metafísica, a reflexão sobre a condição humana, o mistério e, consequentemente, a poesia que daí deriva, o tom de indeterminação deve predominar no cerne do discurso – modo de concretizar formalmente – ou se se preferir literariamente – a "vagueza" que permeia a visão de mundo do autor.

Numa sugestão feita a Harriet de Onís acerca de trecho da tradução de "O burrinho pedrês", há uma nova menção ao procedimento, com uma explicação pormenorizada quanto à justificativa para se recorrer a ele neste caso. Rosa considera "pesado", "longo", "muito rigidamente expositivo e lógico" o trecho "was seeking himself out, discovering himself, finding the essence of his being. Propõe "algo assim: was surely and perhaps seeking himself out, finding some essence of his being....", justificando-se: "funcionalmente, é para o leitor não poder entender mesmo, pela lógica estreita do *common-sense*, o que se refere às vaguezas misteriosas da vida, do que é apenas para se sentir por sugestão, apoiada na poesia do intencionalmente confuso e na força oblíqua do *humour*...".[19]

Ou seja, aquilo que se refere às "vaguezas misteriosas da vida" deve conter sempre algo de oblíquo, de indeterminado, como o "surely and perhaps" postos lado a lado,

19 VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. Op. cit., p. 271.

oxímoro que lembra tanto o "excepcionalmente comum" do primeiro parágrafo de "O recado do morro" para o qual o autor pede atenção redobrada ao tradutor Curt Meyer-Clason. Talvez o restante do trecho seja ainda mais esclarecedor, ao falar de "sentir por sugestão"; "intencionalmente confuso" e "força oblíqua do *humour*". Com essas expressões, fica caracterizado um *modus* escolhido pelo autor para tratar as questões metafísicas ou filosóficas, sem propor a transposição ao plano literário de discursos logicamente organizados, mas antes desmontando e reorganizando tais discursos, muitas vezes utilizados apenas como "células temáticas".[20]

Outro comentário importante de Rosa que vai nessa direção é o que encerra a carta de 19 de novembro de 1963 a Edoardo Bizzarri, sanando dúvidas sobre "Dão-lalalão" e "O recado do morro":

> Mas, no ferver do assunto, estou-me alongando demais, sem precisão, e Você já tem trabalho demais com o diabo do livro, que, como Você vê, também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo, que abraça Você, grata e afetuosamente.[21]

Aqui o autor aprofunda a dicotomia, ao mesmo tempo em que fornece novo subsídio para sua compreensão. Rosa acrescenta à caracterização de seu sertão "exótico e mal conhecido", os adjetivos "primitivo" e "mágico". Esse sertão continua sendo o espaço concreto, aqui chamado de espaço "externo", e aquilo que antes era "o resto", ou seja, o "não-concreto"; o "abstrato" por pressuposto agora é o espaço interior, a interioridade do criador, que não é difícil associar "às vaguezas intencionais" do trecho anterior.

Rosa novamente usa duas categorias para distinguir o tipo de matérias-primas básicas de que se vale para a construção da obra, mas aqui, ao invés de operar a distinção entre concreto e abstrato, aplica "mundo externo" e "mundo interno", sendo que este último coincide, nesse caso, com sua própria subjetividade.

Fazendo uma associação entre as duas explicações, tão semelhantes e separadas pelo intervalo de pouco mais de um mês, não é difícil estabelecer os paralelos entre

20 Expressão de Rosa em carta a Bizzarri.

21 ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. Op. cit., p. 87.

concreto e mundo externo de um lado e abstrato e mundo interior de outro. Nesta segunda citação, mais do que a distinção entre dois planos que mais ou menos repete a da carta anterior, chamou-me a atenção a marca comum com a qual o autor caracteriza esses dois mundos, o exterior e o interior: a desordem caótica que os governa.

Ainda que caracterizados por este traço comum, ambos pedem, entretanto, tratamentos distintos. Enquanto o caos do mundo externo, concreto, deve ser ordenado através da descrição pormenorizada de sua natureza exótica, o mundo interior pede uma caracterização por meio de sugestões, contraditória e paradoxal, realizada pela própria organização formal do discurso literário, que mimetiza em sua estrutura a natureza caótica humana a que se refere.

Isto não quer dizer que o autor tentasse construir um retrato exato do sertão através do detalhamento daquilo que, na obra, tem referência mais direta na realidade, mas apenas que, ao tratar dessa matéria concreta, da "massa da documentação" como ele mesmo a chamou,[22] esse impulso de precisar as coisas e seu nome fosse predominante, ainda que o próprio autor, em algum momento, optasse por deixar também indeterminado algo que se referisse a essa matéria concreta.[23]

Na outra vertente, os comentários de Rosa deixam claro o predomínio do vago e indeterminado, rejeitando qualquer explicação lógica e absoluta quando o assunto é o metafísico, o "suprassensível" ou mesmo as subjetividades da natureza humana, como a carta a Bizzarri sugere. Essa subjetividade, comparecendo na obra de modo peculiar, é referida diretamente nessa carta – o que obviamente não se repete na obra – por via de um "eu, o seu Guimarães Rosa", como se o autor estivesse falando de si num plano confessional, algo muito distante de toda a sua literatura. Não é o caso de

22 Na carta de 25 de novembro de 1963 a Edoardo Bizzarri, entre comentários gerais sobre a concepção de *Corpo de baile*, Rosa diz ao tradutor: "o sertão é de uma autenticidade total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação." (Ibidem, p. 90).

23 Ao esclarecer a Bizzarri termos duvidosos de "O recado do morro", há dois exemplos desse tipo: primeiro: [pergunta de Bizzarri]: "quadradão (qual a extensão aproximativa?); [resposta de Rosa]: quadra-de-sesmaria. Talvez, porém, o melhor seja deixar indeterminado: um grande trecho de pastagens. Segundo: [pergunta de Bizzarri] "joão" (qual das muitas plantas "joão" etc.?); [resposta de Rosa]: Impreciso, indeterminado (usado pelo pitoresco do nome.) Mas bem pode ser o *mentastro (Argetum conysoides, L.)*: Composta herbácea e rústica. Espécie pilosa e aromática". (Ibidem, p. 71-72).

se levar a ferro e fogo essas explicações do autor. Não se pode esquecer que o que temos aqui são cartas, nas quais é muito menor a preocupação com o termo técnico, específico, que seria de esperar num ensaio crítico. Insisto na tese de que o referido aqui é uma subjetividade genérica – aquilo que é abstrato, em suma – que o escritor sente, conhece e exprime, e que pode ou não encontrar eco em sua subjetividade pessoal.

A temática é inescapável, perpassando de forma recorrente tanto o presente trabalho quanto as cartas, chegando o escritor a garantir a Bizzarri uma assertiva ao mesmo tempo reveladora e oblíqua: "Os livros são como eu sou". Constatado o problema, resta tentar alcançar a sua particularidade. A discussão sobre o quanto de expressão pessoal está vazado na obra de arte é tão antiga quanto a própria arte, e parece que continuará irresolvida por um bom tempo. Alfredo Bosi faz um esclarecedor apanhado do tema em *Reflexões sobre a arte*, em que mostra como "as formas expressivas são geradas no bojo de uma intencionalidade que as torna momento integrante ou resultante do *pathos*" ou, ainda, do "pressuposto geral da correspondência que prende as formas expressivas aos movimentos da alma e do espírito".[24]

Não se trata, como se vê, de transpor sem escalas os impulsos que animam uma subjetividade para o plano expressivo, mas de uma "dialética entre força interior e expressão"[25] da qual Guimarães Rosa parecia bem consciente.

A subjetividade pode ser expressa de distintas maneiras, excluído logo o derramamento sentimental romântico que o termo a princípio sugere. No caso específico de Guimarães Rosa, essa subjetividade aludida pelo autor parece corresponder mais a uma visão-de-mundo fatalmente filtrada na variada gama de conhecimentos estéticos, filosóficos e religiosos – sem desprezar os obtidos da observação empírica tanto do sertão, quanto do espaço cosmopolita urbano – acumulados pelo autor no decorrer de sua vida. Poderíamos dizer que essa expressão é quase a de uma "subjetividade cultural" que o autor formou como processo de preparação para a concepção de sua obra.

Seria este o "caos interior" a que se refere, matéria-prima talvez principal para a concepção da obra, um amálgama no qual cabiam ingredientes dos mais diversos, sempre medidos com o cuidado necessário para que um ou outro não

24 BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986, p. 52-3.

25 Ibidem, p. 65.

sobressaíssem acima dos demais, resultando na mistura sofisticada que se detecta nas obras em vários níveis, e às quais o autor alude frequentemente na correspondência, como nesta carta a Bizzarri: "Voltando ao 'Dão-lalalão', isto é, aos curtos trechos em que assinalei as 'alusões' dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIÁS, é apenas nessa novela que o autor recorreu a isso), etc, etc, etc. sup-para-citações, só células temáticas".[26]

Parafraseando Rosa em termos mais explicativos, as "alusões" da obra a textos da tradição literária ou filosófico-religiosos, funcionam como espécie de embriões apenas, para desenvolvimento no plano literário das questões metafísicas que tanto lhe interessavam, constituindo parte formativa importante da subjetividade que ele próprio acusa como matéria-prima para as obras.

Tal subjetividade foi forjada no conhecimento objetivo da mais variada tradição cultural, predominantemente ocidental, mas que eventualmente podia incluir elementos orientais. O arquivo do escritor, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, é a prova cabal desta preparação a que o escritor se dedicou para a construção da obra. A variada gama de assuntos que os seus cadernos e cadernetas abrangem, e mesmo o ecletismo das citações de suas cartas, atesta que a sua vida – ou sua subjetividade, se quisermos manter uma coerência taxonômica – constituía-se em grande parte da bagagem cultural que adquiriu no decorrer da vida.

Vida que, então, na explosão criadora que foi *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, torna-se literatura. Nesse caso não a vida em sua dimensão cotidiana, mais frugal e ramerrã, que também pode tornar-se grande literatura – como o prova a poesia de Manuel Bandeira –, mas a vida que aspira a subir "às alturas do espírito", que quer ser sublime, intelectualizada, organizada em sua assustadora variedade por um princípio de indeterminação que é marcante no sujeito e está vazado na obra.

Fernando Baião Viotti é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

26 ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. Op. cit., p. 88.

O papel das cartas e das confissões na ficção de Fernando Sabino

Gabriela Kvacek Betella

Resumo Antes de sua morte em 2004, Fernando Sabino publicou muito da correspondência trocada com amigos desde os anos de 1940. O "balanço" trouxe também o romance inédito *Os movimentos simulados*, além de re-edições de textos autobiográficos. Embora os eventos dos últimos dez anos da vida do escritor destaquem uma intersecção entre o passado reconstituído e o presente ficcional, no período de 1946 a 1956 já era possível detectar essa associação íntima, razão principal do movimento de sua obra. **Palavras-chave** Fernando Sabino; correspondência; autobiografia.

Abstract *Before his death in 2004, Fernando Sabino published much of the correspondence exchanged with his friends since the 1940's. Besides the correspondence, it was brought about, by the author, the unpublished fictional novel* Os movimentos simulados *and some autobiographical reprints and revised editions. Although the events of the last ten years of the writer's life brought into focus an intersection between a rebuilt past and a fictional present, between 1946 and 1956, it was already possible to detect this close association even before, which constitutes the main reason for the movement of his work.*
Keywords *Fernando Sabino; letters; autobiography.*

Nos anos de 1990, Fernando Sabino parecia ter chegado a um ponto decisivo na obra e na vida. Razões à parte, sua autobiografia (*O tabuleiro de damas*), cuja primeira edição era de 1988, é revista e ampliada em 1999. Na mesma época, várias de suas histórias (incluindo novelas de ação e suspense, originalmente publicadas em *A faca de dois gumes*, de 1985, e *Aqui estamos todos nus*, de 1993) são re-editadas individualmente, sua *Obra reunida* sai em três volumes e, além disso, livros inéditos aparecem. Após *A chave do enigma* (1997), Sabino publica *No fim dá certo* (1998) – curioso volume em que várias crônicas anteriores são citadas e outras re-escritas, como se a intenção fosse biografar a própria obra numa coletânea de ficção. Em 2001, vem a público *Livro aberto*, reunindo vários textos preservados desde os anos de 1940, inéditos ou dispersos. Entre 2001 e 2003, Sabino também edita parte de sua correspondência, que forma um conjunto nada harmônico, por ter sido criteriosamente escolhida e retalhada para a publicação. São os livros *Cartas perto do coração* (2001), que recolhe o diálogo epistolar com Clarice Lispector, e *Cartas na mesa* (2002), com a seleção da correspondência passiva de Sabino com os amigos Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino e Paulo Mendes Campos. Nessa época aparece a primeira edição da correspondência ativa do autor mineiro mantida com Mário de Andrade (cujas cartas já haviam sido editadas nos anos de 1980) no volume *Cartas a um jovem escritor e suas respostas* (2003).

A propósito deste último, vale tecer algumas observações. É muito comentada – e pouco estudada – a correspondência intensa entre o jovem Fernando Sabino e Mário de Andrade, mantida entre 1942 e 1945. Fernando enviara ao escritor paulista um exemplar de seu primeiro livro, e Mário lhe respondeu. A amizade propiciou alguns encontros, assim como o contato entre Mário e os três amigos "vintanistas" de Fernando. Nas cartas, o que mais discutiam eram os problemas do processo criador, além das questões pessoais, como o drama do jovem escritor diante da possibilidade de sair de Minas Gerais para ganhar o Rio de Janeiro e o mundo, além do dilema de ser pai de família e escritor, ao mesmo tempo. Mário foi extremamente generoso com Fernando, para sintetizar apenas num adjetivo o papel importante que se revela a partir das cartas e, sobretudo, através dos conselhos e "puxões de orelha" no jovem escritor. Dentre esses, é oportuno destacar um, de setembro de 1943, a propósito de uma tendência "de não-participação, de um hedonismo estético, enfim, de qualquer coisa semelhante a uma exclusiva preocupação artística" que tornaria os escritores mineiros "aparentemente a-políticos". Fernando sintetiza essas definições, sentenciando à altura de seus quase vinte anos:

[...] andei pensando e conversando muito a respeito daquela tendência que você descobre em nós de não-participação, de um hedonismo estético, enfim, de qualquer coisa semelhante a uma exclusiva preocupação artística que nos torna aparentemente a-políticos. Sabe o que concluí? Que qualquer coisa existe sim, e muito mais grave do que eu estava pensando. Quando eu vou aí, Mário, volto inteiramente desorientado, inflamado de pensamentos que conheço, sim, mas que não me são cotidianos, não permaneço neles o dia todo. Volto cheio de entusiasmo, querendo agir, me sentindo torcido no meu elemento, achando que a arte não conduz a nada, e vai por aí afora. Chegando aqui, começo a pensar que o que não conduz a nada é a agitação e o bracejamento do pessoal aí, muito falatório, muita conversa, que quem está participando somos nós, calados, no nosso elemento, com as nossas forças, que há algo de muito mais importante fermentando por baixo desse nosso alheamento todo, e que não pode ser muito pavoneado no meio da rua. Achamos que de nada vale ser artista de arte pura, mas não achamos graça em sermos apenas conscientemente bestas.[1]

Mário responde com a peculiaridade do tom, de sinceridade, ao mesmo tempo acalmando as ansiedades do moço e instigando as forças do caráter:

Não sei se tenho ânimo pra tratar do outro assunto da sua carta, é complexo por demais: essa história de participação ou não participação.

Olha, Fernando, eu não quero influir na sua vida nem na orientação que você possa tomar: isso é responsabilidade demais, Deus me livre. A argumentação que você me dá é detestável e fragílima. Veja que no fim, V. chega a um argumento de natureza meramente saudosista e sentimental quando, reconhecendo que "de nada vale ser artista de arte pura, mas não achamos (vocês, aí) graça em sermos apenas concientemente bestas".

Ora, eu grifei o vocês "não acharem graça" mas o "apenas" foi você quem grifou.

Mas quem mandou ser apenas conscientemente besta! Isso de-fato não tem graça nenhuma pro intelectual verdadeiro. De resto si na crônica eu exagerei até a "besta" o intelectual que busca participar do amilhoramento político-social da humanidade, ainda foi por um caso sentimental de saudosismo. Porque positivamente não se trata

1 SABINO, Fernando; ANDRADE, Mário. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 134-5 (carta de Fernando a Mário, de 16 set. 1943).

de ser besta, nem é besta um Carlos Drummond de Andrade escrevendo os poemas que está fazendo agora, nem posso me qualificar de besta nessa seriação de páginas sofridas que estão em "Cultura Musical", na "Elegia de Abril", no "Movimento Modernista", na "Atualidade de Chopin", nas crônicas musicais de agora e enfim no prefácio do Otávio [de Freitas Júnior]. No entanto a isso eu chamei e como imagem ainda posso chamar de ser "conscientemente besta".

Não, Fernando, siga o caminho que quiser, mas não procure se iludir em sua consciência com argumentos falsos que deslocam os problemas. A consciência se ilude com enorme facilidade.

Só um problema existe pra um momento humano da vida como este que estamos: quem não é por mim, é contra mim. Nem você, nem nenhum artista, poderá nem que queira não participar. Existem duas forças mais uma vez empenhadas em luta de vida ou de morte, digamos mais ou menos eufemisticamente: a força da coletividade e a força da chefia. Ou você não-conformisticamente se inclui na coletividade ou conformisticamente se vende à chefia.[2]

Em janeiro de 1943, Mário havia escrito a Fernando: "[...] eu não estou aconselhando nada, você tem de resolver sozinho".[3] Conforme se observa na continuidade da correspondência, o conselho sempre existe, porém Mário faz prevalecer o tom analítico, montando nas cartas um "simulacro de pensamento" em processo, cheio "de digressões e relativizações, impondo o aparecimento de conceitos flutuantes que permitem um virtual debate"[4]. Em seguida, um "envenenamento" sutil toma forma, como acontece em geral nas cartas de Mário aos moços. Exige-se posicionamento, incitam-se reações, momento no qual, segundo Marcos Antonio de Moraes, "a correspondência, em sua grandeza, começa": é o "terreno movediço do desassossego".[5]

A correspondência com Mário de Andrade acompanhou as mudanças na vida do jovem Sabino, como o surgimento da primeira narrativa de porte, uma novela,

2 Ibidem, p. 144-5 (carta de Mário a Fernando, de 22 set. 1943).

3 Ibidem, p. 97 (carta de Mário a Fernando, de 23 jan. 1943).

4 MORAES, Marcos Antonio de. Orgulho de jamais aconselhar: Mário de Andrade e os moços. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 292.

5 Ibidem, p. 292-3.

publicada por Fernando em 1944. Mário recebeu *A marca* com o seguinte comentário: "A sensação que tenho, atravessada de sustos, de medos e até de tristezas, é que você acaba de escrever uma coisa muito grande, uma coisa de primeira ordem". Mais tarde, na penúltima carta que escreveria a Fernando, Mário estende as considerações sobre a obra e sobre o artista, e é sob o tom sério da análise abordando a consciência estética e o seu amadurecimento que a correspondência entre os dois se interrompe, no ano seguinte, com a morte do escritor paulista. Vale a pena examinar a sinceridade e a entrega, tanto do mestre quanto do discípulo, ao tocarem no problema que envolve a capacidade de fabulação, o fôlego para a narrativa longa:

> A minha dúvida de você como artista, Fernando, vem da sua psicologia. Poderei dizer da sua "ganância" estética?... Veja bem: não disse sua ganância de sucesso embora esta também talvez exista. Mas é fácil de refrear isso, a própria vida muitas vezes se incumbe de refrear isso, naquela justa, digna, equilibrada e necessária vontade elevada de ser amado e aplaudido (aplauso é compreensão e aceitação da obra) sem a qual não existe artista verdadeiro. [...] A sua possível ganância de sucesso se confunde, por enquanto, com o natural arroubo e o natural excesso de vitalidade do moço. Assim: eu falo exatamente da sua ganância "estética", que levou você cedo demais à *Marca*. E os elementos fundamentais de que é feita *A marca*, sejam os técnicos, sejam os de assunto, denunciam essa ganância estética.[6]

A resposta:

> Quando penso hoje no que deu o meu esforço, a minha "consciência de arte", concordo com você que "não analisar" teria sido muito melhor. Mas nas nossas discussões sobre arte social eu estava querendo saber até que ponto essa ou aquela posição seria de maior proveito artístico, seria mais rica esteticamente. Eu não tinha desenvolvimento mental suficiente para outra coisa senão tirar partido literariamente. [...] Relendo suas cartas, algumas só fui entender agora.[7]

6 SABINO, Fernando; ANDRADE, Mário. Op. cit., p. 196-7 (carta de 3 dez. 1944).

7 Ibidem, p. 206 (carta de 11 dez. 1944).

Com a publicação da correspondência trocada entre Fernando Sabino e Mário de Andrade, preencheram-se várias lacunas que a publicação parcial deixava. As cartas de Mário são bastante incisivas, de um mestre que quer tirar do discípulo as mais profundas reflexões sobre arte literária. Fernando, ainda muito jovem, parece estimulado pelas lições, embora já demonstre interesse maior pela produção estética, pelas experimentações que sua carreira literária seguiria.

De 1946 a 1948, Fernando Sabino residiu em Nova York. O período foi de intensa correspondência entre Sabino e os amigos, conforme atesta a maioria das cartas publicadas em 2001 e 2002. A correspondência com Clarice Lispector abrange o período entre 1946 e 1959, em que a escritora residia no exterior (Berna e Londres, 1946-1952; Washington, 1952-1959), e inclui uma carta de Fernando Sabino, de 1969. Das 51 cartas publicadas, 15 são de 1946 e 1947. Cerca de 130 cartas de Sabino para os amigos Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino e Paulo Mendes Campos cobrem de 1943 a 1992, no entanto se concentram no período entre 1943 e 1948 (74 cartas).

O biênio nova-iorquino foi bastante significativo, pois além das crônicas enviadas para o *Diário Carioca* e *O Jornal*, selecionadas mais tarde para resultar no volume *A cidade vazia* (1952), Sabino produziu os romances *O grande mentecapto* (terminado e publicado em 1979)[8] e *Os movimentos simulados* (publicado somente em 2004). Há passagens gradativas para a ficção a partir da composição das crônicas, e a exploração da imaginação criadora na estadia norte-americana culmina na feitura dos dois romances. Nas novelas de *A vida real*, de 1952, um outro ápice da elaboração ficcional se destaca: segundo o seu próprio autor, trata-se de uma pretensão de "surpreender emoções e sentimentos vividos durante o sono" para "através deles descobrir o que

8 A história de Viramundo, personagem central de *O grande mentecapto*, surgiu como ideia do escritor por volta de 1946: "Na composição do Viramundo, juntei um pouco de Geraldo Boi, de Carlitos, de Lazarillo de Tormes, de Gargântua, de Dom Quixote, de Jayme Ovalle, de Vinicius de Moraes, de Hélio Pellegrino e de mim mesmo. [...] Um dia me senti saturado de literatura da cabeça aos pés. [...] eu vivia lendo desvairadamente, sem ter competência intelectual para assimilar: dos poetas do século XV a Ezra Pound, críticos chamados I. A. Richards, G. S. Fraser, C. M. Bowra, J. L. Mencken, nomes assim. De súbito F. T. Sabino sentiu vontade de escrever algo em que não aplicasse nada do que sabia e que fosse pura brincadeira, sem nenhum compromisso literário e muito menos intenção de publicar. Esse material, escrito em Nova Iorque naquela época, ficou na gaveta durante 33 anos". SABINO, Fernando. *O tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 49-50.

se ocultava atrás da realidade", com muita preocupação estética.[9] Nos anos seguintes, o escritor retorna ao "eu", embora disfarçado pela terceira pessoa, na composição de *O encontro marcado*. Notamos, na análise dessa fatia temporal da obra de Sabino, toda a sua "ganância estética" por gêneros e experimentações. Além disso, observamos movimentos alternados através das passagens entre gêneros e instâncias temporais predominantes: no período nova-iorquino, Fernando produz muita "literatura 'do eu'", presentificada nas cartas e crônicas de Nova Iorque, mas a obra também sofre passagens ficcionais gradativas, através de algumas dessas crônicas, até culminar na produção de *Os movimentos simulados*, em 1948, e atingir a ficção pura e atemporal com *A vida real*, em 1952. Nesse tempo, o passado volta a ser evocado e se amalgama definitivamente com a ficção através da composição de *O encontro marcado*, que é concluído em 1956. A partir daí, as ligações entre memória e ficção afloram e ambas podem ser consideradas complementares, como propósitos de criação.[10]

***A** cidade vazia* possui forte carga autobiográfica, e cada texto destila o estranhamento do narrador diante da metrópole. Segundo o autor, a seleção de crônicas pode dar uma ideia "do que significou para o jovem e ingênuo mineiro, de um vago humanismo católico e de um individualismo meio anárquico, o impacto do turbilhão que era a vida em Nova York."[11] Nesse tempo, foram interlocutores epistolares marcantes Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos e Clarice Lispector. Se a correspondência entre Fernando Sabino e a amiga escritora é marcada pela polidez, quebrada vez ou outra por um "puxão de orelha" de um para o outro (mais uma forma de trocar gentilezas, no fundo), é certo que as cartas para os antigos companheiros de Belo Horizonte possuem um tom mais íntimo, inclusive quando trazem revelações que complementam crônicas escritas para os jornais brasileiros, como "A casa de Hudson Street". Na correspondência, a casa aparece desta forma, presentificada, próxima ao momento datado, com a descrição contida (como se quisesse sintetizar em poucas imagens um espaço) ou estendida (trocando experiências comuns), de acordo com o destinatário:

9 Ibidem, p. 51.

10 Embora consideremos que *O grande mentecapto* reúna na ficção vários elementos da experiência de leitura e da vida, na infância e juventude, preferimos não incluir o romance nesse percurso, por considerarmos a retomada do material e composição final localizadas em 1979 e, portanto, num momento posterior ao período analisado no esquema.

11 SABINO, Fernando. *O tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 50. Na edição revista, p. 175.

[de Fernando para Clarice, 06 jul. 1946]
Acabei morando em pleno bas-fond de New York, você nem imagina. A escada cheira a cavalariça, e a banheira tem quatro pés e meio de altura. O soalho não é encerado e a mesa não tem verniz.

[de Fernando para Hélio Pellegrino, 28 jul. 1946]
Estamos morando no segundo andar de um prédio velho, em pleno bas-fond (como o do Otto em Copacabana): a escada é de madeira, apertada e tem cheiro de cavalariça. Me faz lembrar o quartel de Juiz de Fora. [...] A banheira tem quatro pernas com meio metro de altura cada uma e a privadinha fica num cubículo menor que o de um vagão de trem, e ainda por cima público, lá fora do apartamento, no fim do corredor. As luzes são de acender junto à lâmpada, a sala é nosso quarto de dormir, o chuveiro é de borracha ligado na torneira. A lareira sempre apagada tem três ratinhos morando na chaminé e que descem toda noite para passear entre as pernas da gente. A entrada é pela cozinha porque a da frente fica bloqueada por um colchão no chão para se dormir. A cortina na janela era de papel e foi retirada para não pegar fogo com a minha incorrigível mania de atirar cigarro na rua. A vizinhança é de fazer inveja àquela dos filmes dos anjos de cara-suja. É só parar de bater à máquina e escutar a mulher gordíssima do andar de baixo gritar para o moleque jogando *baseball* na rua com outros anjos, e que se presume ser seu filho: "Jimmy, boy! Jiiiiiimmy, my boy! Where did you put my soap!" E o menino: "Tak't easy, mammy, I'm playing!"[12]

Na crônica, cuja amostra está nos dois fragmentos seguintes, narrados com auxílio do tempo passado, vem assinalada a composição posterior ao momento vivido. As descrições, impressões e ações associam-se às imagens compartilhadas com as cartas e fornecem a pequena "trama" necessária à narrativa:

Só então foi possível, com alguma calma e muita estupefação, verificar onde fôramos acabar caindo: o banheiro não tinha chuveiro, o quarto de dormir não tinha cama e, para ser sincero, a casa não tinha quarto de dormir. É verdade que o sofá da sala virava cama, mas essa operação, praticada geralmente quando já estávamos caindo de sono,

12 Idem. *Cartas na mesa*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 87.

exigia tanta ginástica, que preferi dormir no soalho mesmo. Como resultado, com o colchão atravessado em frente à porta, a entrada principal ficou sendo a da cozinha.

[...] os moradores de baixo eram uma senhora gordíssima, que mal cabia na porta, e meia dúzia de anjos de cara-suja. Quando eu passava na escada pela sua porta ela me olhava com truculência, resultado de várias reclamações contra o ruído de minha máquina de madrugada, a que não dei atenção. A todo momento chegava à janela e berrava para a rua:

– "Jiiiiiiiimy boooooy!"

Jimmy-boy, um menino de 9 anos, todo sardento, largava o porrete do *baseball* depois de rebater a bola por cima das casas ou por baixo dos automóveis, e prestava atenção.

– "Jimmy-boy! Where did you put my soap?", gritava a mãe de novo. E ele respondia lá da rua mesmo que não sabia onde deixara o sabão. O certo é que o rosto já de cor indefinida de poeira e suor dizia inequivocadamente que não fizera uso do mesmo.

[...] Se o banheiro já nos fazia muito favor tendo água, coisa mais trágica se passava em relação ao toalete, que era do lado de fora, junto à escada, e realizava o milagre de permitir uma pessoa dentro de suas quatro paredes: era menor que os dos vagões da Central e passou a se chamar "Filinto Müller", devido aos suplícios que proporcionava, embora já fosse batizado de "John" and "Joan", segundo estava escrito na porta.[13]

13 Idem. *A cidade vazia*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, p. 18-20. Em edições mais recentes, percebemos que o autor alterou o texto em passagens significativas: "Só então foi possível, com alguma calma e muita estupefação, verificar onde fora cair: o banheiro não tinha chuveiro, o quarto de dormir não tinha cama e, para ser sincero, a casa não tinha quarto de dormir. É verdade que o sofá da sala se transformava em cama, mas essa operação, praticada geralmente quando eu já estava caindo de sono, exigia tanta ginástica, que preferi dormir no soalho mesmo. Como resultado, com o colchão atravessado em frente à porta, a entrada principal ficou sendo a da cozinha. [...] os moradores de baixo eram uma senhora gordíssima, que mal cabia na porta, e meia dúzia de anjos de cara suja. Quando eu passava na escada pela sua porta ela me olhava com truculência, resultado de várias reclamações, a que não dei atenção, contra o ruído de minha máquina noite adentro. De vez em quando chegava à janela e berrava para a rua:

– *Jiiiiimy-boy!*

Jimmy-boy, um menino de nove anos, todo sardento, largava o porrete de *baseball* depois de rebater a bola por cima das casas ou por baixo dos automóveis, e prestava atenção.

– *Jimmy-boy! Where did you put my soap?* – gritava a mãe de novo. E ele respondia lá da rua mesmo que não sabia onde deixara o sabão. O certo é que seu rosto, já da cor indefinida de poeira e suor, dizia inequivocadamente que não fizera uso dele. [...]

Se o banheiro já me fazia tanto favor tendo água, coisa mais trágica se passava em relação ao toalete,

Sabino desfia medos e descobertas aos amigos. Em pleno exercício de um tipo especial de literatura da referencialidade, que constitui uma das modalidades da "escrita do eu", o escritor missivista entrega-se a uma série de disposições humanas, entre as quais a tentativa de suprir a ausência de interlocutores reais. O texto, intrinsecamente ligado ao presente do remetente, perfaz um testemunho singular, circunscrito a um espaço (frequentemente descrito nas cartas e crônicas de Sabino) e passível de uma organização em episódios – e, nesse caso, o lote de cartas do período nova-iorquino é o episódio cujo pano de fundo pode ser tecido pelos textos de *A cidade vazia* ou, de modo proveitosamente invertido, as cartas são o estofo das crônicas. No exame mais detido, percepção do presente e fantasia também se destacam pela relação de mão dupla que estabelecem no texto. Os encontros com Jayme Ovalle em Nova Iorque originam outros exemplos de descrições compartilhadas entre narrativa "ficcional" e epistolar. A convivência resultou numa bela crônica ("O hóspede do 907", que figura em *A cidade vazia*), entretanto várias cartas mencionam almoços festivos e revelam impressões bem mais pessoais.[14]

Dos Estados Unidos Sabino trouxe o romance *Os movimentos simulados*, narrativa inteiramente ficcional que só veio a público quase sessenta anos após sua composição. Trata-se de uma parte de sua "obra póstuma antecipada", conforme

que era do lado de fora, junto à escada, e realizava o milagre de permitir uma pessoa dentro de suas quatro paredes – embora os joelhos de quem estivesse sentado impedissem que a porta se fechasse. Fora romanticamente batizado de *John and Joan*, segundo estava escrito na porta. (SABINO, Fernando. *A cidade vazia*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.)

14 [de Fernando para Paulo e Otto (Nicodemus & Pajé), 21 maio 1946]
O Jayme Ovalle é um ótimo sujeito – isso me deixou abismado de como a gente julga mal e errado as pessoas. Ele está morando no mesmo hotel que eu. É um grande sujeito, exatamente como o Vinicius e todos falavam dele. Engraçadíssimo, não tem dúvida, e muito inteligente. Conversando com a gente, começa a se entusiasmar com certas coisas, a descobrir outras, a inventar, lembra demais o Hélio. Custei a me aproximar dele, achava que fosse um chato: equívoco a partir daquele jantar que demos lá em casa para o Neruda, em que ele compareceu de penetra (e de porre), levado pelo Manuel Bandeira. Agora somos inseparáveis, não tenha dúvida, Paulo, ele não é absolutamente o que imaginávamos: é um homem extraordinário, mas a gente só fica sabendo isso depois que o conhece bem (ou depois da primeira dose). SABINO, Fernando. *Cartas na mesa*. Op. cit., p. 84-5.

Jayme Ovalle continuou presente na vida e na obra de Fernando Sabino, que também escreveu sobre o amigo em: "Noturno com Jayme Ovalle", no livro *A inglesa deslumbrada*, de 1967, e "Um gerador de poesia", em *Gente*, de 1975.

o próprio escritor chegou a declarar, quando a imprensa divulgou a publicação do romance como o desejo do autor de dar um certo final à sua obra. Sabino também declarou que havia relido o romance com muita emoção e que resolvera lançá-lo na forma como havia sido escrito, sem revisões. Da correspondência entre Fernando Sabino e Clarice Lispector podem ser destacados alguns trechos do ano de 1946, comprovando a concepção do romance naquele período:

> [de Fernando para Clarice, 06 jul. 1946]
> Tá bem, Clarice Lispector! Me mande notícias do seu livro, notícias detalhadas, estou ansioso por saber e quero fazer aqui minhas conjecturas quanto ao meu. O meu está parado, mas vai indo. [...] Me escreva, Clarice. Meu livro se chama "Os Movimentos Simulados". Como é que se chama o seu?[15]

> [de Clarice para Fernando, 27 jul. 1946]
> Enquanto isso, os movimentos simulados me dão muito o que pensar. O título é tão bonito e tão a propósito de alguma coisa que está sucedendo. Acho que com este nome você pode dizer uma coisa muito boa. Escreva contando um pouco mais se você pode. Eu gostaria de dizer alguma coisa para você que lhe servisse como me serviu aquilo que você falou de saber que se está escrevendo uma história sobre uma mulher que..., e não apenas sobre uma mulher. Mas acho que você tem muitos recursos de vida que lhe inspiram palavras de segurança e de conforto, e isso é mais do que eu poderia dizer.[16]

Uma carta, do mês de agosto de 1946, revela "um sentido" para o romance que Fernando Sabino escrevia e, mais que isso, caracteriza oportunamente o motor da composição de *Os movimentos simulados* e, conforme é preciso observar com atenção, aponta para momentos-chave de *O encontro marcado*:

> [de Fernando para Clarice, 03 ago. 1946]
> A coisa é mais séria e afinal tudo redunda em puro egoísmo: a gente procura ajudar-se a si mesmo apenas, e usa todos os caminhos, inclusive os indiretos, de cinco ou seis

15 SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 29-31.
16 Ibidem, p. 36.

destinos que a gente pode tocar com as mãos. Ninguém ajuda ninguém, e a verdade é que estamos sozinhos, cada um consigo mesmo. Não ajuda porque todo gesto, toda palavra, todo movimento desinteressado visando uma realidade fora da nossa é mais egoísta que o mais sórdido interesse. Porque nasce do orgulho e pressupõe um julgamento. Não nos entregamos a ninguém: absorvemos. Todo gesto de ajuda é o extremo oposto da caridade: é um movimento simulado. [...] Volte a me escrever, Clarice, quero você muito feliz e isso me faz bem. Suas cartas e minhas respostas me fazem bem, e ainda agora relendo esta percebi que te dei sem notar o sentido ainda que bem vago e inseguro, mas um sentido, dos movimentos simulados. A ponto de estar pensando agora na torpeza de copiar para rever mais tarde, se era isso mesmo. Você me perguntou o que ele era: é uma coisa muito complicada, mas talvez no fundo o sentido dele seja esse e é possível que o que eu disse ainda figure nele.[17]

O romance escrito pelo jovem de 22 anos residente em Nova Iorque é a história de duas famílias da classe média de Belo Horizonte, cujos pontos de contato são alguns filhos. As crises nesses núcleos removem a base de sustentação das pessoas – mesmo porque algumas verdades ilícitas são reveladas. Ao longo do livro, uma inesperada desordem das coisas toma o lugar da vida convencional, atrás da qual muitas personagens se protegem. As máscaras caem, o mundo familiar revela os seus próprios elementos de dissolução e a fragilidade dos valores e dos objetivos. Sobram, como movimento vital para as personagens, suas relações casuais, a intensidade amorosa contida por outras convenções e o sexo, que, oportunamente, serve como instrumento de compensação e, portanto, é revelador. As "simulações" estão nas aparências da vida familiar e nas transgressões. Os movimentos incluem hipocrisia e crueza, ocultas na aparente serenidade. Não há humor em nenhuma cena, o romance é destituído da leveza que costumamos encontrar na crônica de Sabino, e a crueldade das relações, tão comum no nosso tempo, torna muito atual o livro.
A passagem para a ficção em *Os movimentos simulados* recebe auxílio de personagens belo-horizontinas, cujas consciências angustiadas permanecem sufocadas por uma realidade apequenada, de poucas opções. Há descrições cuja leitura se dá de modo aflitivo, sintonizando o leitor com a realidade das pessoas envolvidas:

17 Ibidem, p. 44-7.

Ninguém sabia o que Afrânio fazia, com quem andava, que pensamentos eram os seus. Onde tirava dinheiro, onde iriam dar seus desatinos e as aventuras em que se metia.

Ricardo tinha agora certa condição de perceber o tortuoso destino do irmão mais velho. Não esquecia o olho torto do homem que havia procurado no Hotel Central a pedido dele. Era com certeza mais uma aventura em que a irresponsabilidade de Afrânio nos seus apertos o meteu também. Não sabia qual fosse nelas o papel do irmão, nem imaginava quais seriam um dia as consequências.

Sentia-se perplexo e desnorteado, como se ao seu redor, nos outros seres deste mundo, não existisse senão uma cerrada textura de miséria e traições, da qual só lhe era dado escapar abdicando de si e traindo também. Então isso era viver? – Ricardo se perguntava, ao atingir a maioridade, encarando o destino frouxo das criaturas ao redor de si. Então esses homens e essas mulheres não tinham nada a fazer no mundo senão aceitar, aceitar sempre e se entregar, tentando ocultar o seu íntimo desgaste? Tudo lhe parecia um enorme, um monstruoso equívoco. Sentia que uma única razão bastaria para que o homem não ficasse imóvel como uma pedra, a vida ao seu redor numa ondulação de sorrisos fáceis, palavras mansas, relações simuladas, passando como uma tara de pais a filhos. E não encontrava essa razão.[18]

A diferença fundamental a se observar entre a aflição da leitura de *Os movimentos simulados* e de *A vida real*, em cujas histórias se percebem o suspense e as imagens quase inusitadas, é o distanciamento oferecido pelas novelas ao leitor, através de uma linguagem muito parecida com a dos romances policiais, bem explorada por Sabino a partir dos anos de 1980 (*A faca de dois gumes*, de 1985, e *Aqui estamos todos nus*, de 1993, são ótimos exemplos). As situações amargas do cotidiano de pessoas comuns, suas impressões e, sobretudo, frustrações, conforme representadas em *Os movimentos simulados*, podem se aproximar de fatos vividos por qualquer de seus leitores, ou mesmo despertar neles a comiseração. O romance é a última das lembranças de Nova Iorque que o escritor torna públicas, assim como é seu derradeiro livro editado, como se ele tentasse, à altura de seus oitenta anos de vida, purgar ou mesmo "exorcizar" qualquer sentimento de "íntimo desgaste" com o qual havia tido contato. Para os leitores, contudo, fica

18 SABINO, Fernando. *Os movimentos simulados*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 47-8.

a impressão de uma carreira literária encerrada por uma visão nada otimista sobre os destinos humanos.

A obra de Fernando Sabino apresenta três aspectos unidos na criação e dissociáveis para a análise. Tomando todos os gêneros praticados pelo autor, há narrativas na primeira pessoa em profusão, contudo somente algumas são declarada e puramente autobiográficas, e aqui se inclui a epistolografia. A grande maioria dos trabalhos procede a um inventário de possibilidades da alma humana, através das confusões, tristezas, absurdos, êxtases e cruezas dos quais o escritor se avizinhou ao longo da própria vida. Se os dois modos conciliam a fatura do texto à realidade, por outro lado, há obras narradas em terceira pessoa cuja visão se aliena das condições da existência do escritor e descobre modos de ser diferentes – nessa classificação incluem-se *O grande mentecapto*, *Os movimentos simulados*, pequena fatia das crônicas e as narrativas curtas de temática policial, de ação ou de suspense. Nos três casos ou modalidades de sua obra, a saber, autobiografia pura, crônica de si mesmo e ficção, se assim podemos chamá-los, Fernando Sabino raramente dispensa a fantasia – até nos relatos de viagem, merecedores de um substancioso volume (*De cabeça para baixo*, de 1989) e nos perfis de amigos ou personalidades do meio cultural e político (reunidos em *Gente*, 1979), a atitude literária inclui a necessidade de inventar. No entanto, à medida que o tempo passou, a memória foi-se tornando mais presente nas crônicas, as recordações tomaram boa parte do imaginário e invadiram o texto, conforme se pode observar através da leitura de *A chave do enigma* (1997). As situações se revezam bastante, e podemos ver memória recente e antiga numa mesma crônica.

As transições entre depoimento e invenção são consequências naturais do impulso da criação para desenvolver planos diferenciados na mesma atitude literária. O resultado não se apresenta como incongruência nos enredos nem como contradição formal, pois os dois planos existem para dar conta da representação. A literatura de Fernando Sabino é movida pelo desejo de transmitir visões da vida e do mundo através das projeções de glórias e calafrios diários sobre as personagens criadas e sobre o próprio autor. Esse ânimo oferece unidade à obra e traz em si o equilíbrio e o moto-contínuo: a imaginação pode funcionar como estímulo e resposta para o que não se conhece, tanto quanto a realidade do dia-a-dia reafirma o impulso pelo entendimento do mundo. Tais relações nos remetem imediatamente

ao enigma do tabuleiro de damas (seria preto com quadrados brancos ou branco com quadrados pretos?), no qual Sabino insiste desde a citação em "Martini seco", uma das novelas de *A faca de dois gumes*.

A facilidade com que o leitor de Sabino aceita as situações narradas – quase tudo poderia ter acontecido com qualquer um de nós – é apoiada pela estrutura da crônica, cujo narrador conduz o texto através de atitudes acentuadamente humanas, como a interferência da memória pessoal em qualquer relato ou, ainda, a permissão para o excesso de imaginação e a sobrevivência do real na mesma escala.

A ficção autobiográfica de Fernando Sabino tem propósitos organizados pela primeira vez em *O encontro marcado*, de 1956, escrito num momento decisivo, segundo afirma o autor: "Aos trinta anos, a minha vida havia chegado a um impasse. Eu precisava saber com que contava, para finalmente começar. Foi uma espécie de 'apuração de haveres'".[19] Nesse seu primeiro romance publicado, Sabino mistura características de várias pessoas reais numa única personagem, em outras acentua pontos significativos relativos a amigos, modifica sinais de sua própria vida para compor a personagem central. Por essas razões, não é possível ler o livro como um *roman à clef*. Além disso, embora não se trate de um relato de memória fiel, o procedimento do autor não deixa de passar em revista uma época de sua vida, utilizando-se de expedientes da ficção. Sabino parte de seus "anos incríveis" e reconstrói uma história permeada de elucubrações sobre vários sentidos da vida e da arte, colocadas em falas e atitudes das personagens. Com isso, tanto o processo de composição quanto o resultado da narrativa lhe oferecem a oportunidade de reconstituir não exatamente um passado, como seria o caso de um livro de memórias, mas um estado de espírito, uma formação pessoal, um sentido de inquietação. Sendo assim, o romance não faz da prosa autobiográfica a crônica de uma época, porque esses níveis são secundários. O objetivo não é a recriação documental do passado, mas o autor se serve dele para colher a matéria da ficção, que promove suspensões temporais, intercala assuntos, mescla pessoas e divaga sobre vários temas. A terceira pessoa, assinalada pelo discurso indireto livre de *O encontro marcado*, é um duplo vetor,

19 Idem. *O tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 43-4. Com ligeiras modificações, o trecho aparece na edição revista nas p. 131-2.

capaz de reportar-se ao passado e devolver a narrativa ao presente, através das profundas reflexões esboçadas. Várias passagens no texto exemplificam o vetor temporal e sua fantástica velocidade:

> O regresso, o apartamento alugado, a mobília comprada, a vida em comum afinal feita realidade. Tudo acontecia numa sequência rápida, sem tréguas, mal ele tinha tempo de acomodar-se a uma transformação em sua vida, e logo vinha outra, ainda maior. Que viria agora? – ele se interrogava, sem saber o que fazer de si, pela primeira vez sozinho, quando ela enfim, alegando cansaço, recolhera-se mais cedo. Sentia vagamente que se tornara instrumento de desígnios outros, poderosos, desconhecidos – já não era dono de si mesmo. [...] Você vive muito depressa – o pai tinha razão, era isso, depressa demais. Essa ganância de viver. Gostaria de ser um homem sereno, comedido, um escritor como Machado de Assis. Era preciso ir devagar – saber envelhecer. [...] E está certo! Não se pode fazer das dúvidas de outrora o pão nosso de cada dia: não posso responsabilizar ninguém pelo destino a que me dei. [...]. De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre recomeçando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro.[20]

Não obstante servir como ótima amostra de discurso indireto livre, na representação da fluidez do pensamento que não esconde anseios e medos, o fragmento acima expõe a liberdade da narrativa de *O encontro marcado* para movimentar-se entre o passado (via matéria da ficção) e o presente (via cogitações), sem a comiseração despertada pela leitura de *Os movimentos simulados*. O romance de 1956 confirma uma identidade com o leitor que conhece os "ritos de passagem" enfrentados pela personagem principal, que não é narrador, como seria de se esperar numa narrativa de memória convencional. Todavia, o relato permanece sob "supervisão" do protagonista Eduardo Marciano, como se a terceira pessoa fosse um *alter ego* dele ou mesmo um personagem secundário, alguém muito próximo de Eduardo alçado a narrador de sua história, testemunhando as aventuras da vida

20 Idem. *O encontro marcado*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 146-8.

e as dúvidas do espírito.[21] Elegendo o outro, um terceiro, como narrador e ampliando as fronteiras da representação autobiográfica, Sabino permite que o leitor associe a narrativa à realidade e mantenha o processo num nível atemporal.

A propósito dos tempos na obra de Sabino, curiosamente, um dos capítulos (o primeiro da segunda parte) de *O encontro marcado* intitula-se "Os movimentos simulados". Localizado na metade do livro, como um divisor de águas, também divide a história de Eduardo através da passagem de ano que representa uma série de alterações na vida do protagonista, provocadas por pequenas atitudes voluntárias dele, motivadas por uma conclusão: "Não posso responsabilizar ninguém pelo destino que me dei. Como único responsável, só eu posso modificá-lo. E vou modificar".[22] A partir daí, os primeiros passos de Eduardo são a arrumação dos livros, a exclusão de traduções que o "envergonham", a necessidade de estar sozinho, a reorganização do sentido de ser escritor. Seguem-se a morte do pai, a visita à cidade natal e a reaproximação com a esposa, após muitos momentos de reflexão. O casal muda de hábitos, de bairro, de amigos. A relação se renova e, ao final do capítulo, aparece a notícia de um filho. O velho Germano, vizinho da casa em frente, exerce uma influência bastante poética sobre as mudanças que, todavia, não frutificam em felicidade para Eduardo nos capítulos que seguem. A perda do filho resulta uma nova fase de "desencontros", cujo desfecho não se dá de uma só vez, pois a segunda metade do romance descreve o amargo "encontro" do protagonista com a consciência, nem sempre clara, da necessidade de amadurecer, da difícil tarefa de confrontar-se com os próprios erros e acertos, para a construção de algo mais nebuloso ainda, a experiência. Se o capítulo "Os movimentos simu-

21 Sobre as "exigências técnicas" das quais se serviu para compor o romance intencionalmente autobiográfico, Fernando Sabino observa: "[*O encontro marcado*] é escrito na terceira pessoa, mas na realidade vem a ser uma falsa terceira pessoa: tudo é visto através do personagem principal, como se fosse na primeira. Tudo é vivido do ponto de vista dele. E se ele era alguém que não via nada ao redor de si, como mostrar o que não via? Foi um problema difícil de resolver: sugerir através do personagem uma realidade de que ele não tomava conhecimento". Há mesmo uma cena, uma única, que se passa longe de seus olhos e que tive de contar de qualquer maneira. Uma falha técnica – o leitor que descubra, e se não descobrir, tanto melhor." SABINO, Fernando. *O tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 45. Na edição revista, p. 132-3. A cena em que o discurso "desliza" e não tem a "supervisão" do protagonista está no primeiro capítulo da segunda parte. É uma conversa de bar entre Joubert e Vítor, amigos de Eduardo Marciano.

22 SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 169.

lados" representa a respiração profunda e o alívio da narrativa, essa sensação não perdura. E justamente a incerteza, a fragilidade, a angústia e o desgaste na vida interior marcavam o enredo e as personagens do romance *Os movimentos simulados*, escrito de ficção produzido cerca de dez anos antes de *O encontro marcado*.

No ciclo ficção-autobiografia que tentamos esboçar para a obra de Fernando Sabino, partimos das agonias reais do sujeito, exploramos os meandros da ficção em que predominam o desencantamento e a angústia e chegamos em *O encontro marcado* e à presença de uma aflição interna no protagonista, motor da ação e da escrita, noutras palavras, representação de um processo infindável, revelado pelo procedimento narrativo. Elucidar o movimento não somente contrapõe duas maneiras de escrita, mas também mostra a habilidade em equilibrar dois tipos de motivação na construção artística. O primeiro, cujo exemplo pode ser o impulso ficcional de Sabino, traduz uma busca de respostas através da imaginação capaz de alargar a realidade e, consequentemente, entendê-la mais completamente. O outro motor literário, retratado pela memorialística, utiliza lembranças de uma realidade conhecida como ponto de partida para exacerbar a criatividade e voltar à recordação com uma visão mais ampla. Com base nessa descrição complexa, é possível afirmar que todos os gêneros por definição híbridos, quando praticados por Fernando Sabino, como as cartas, as crônicas e a autobiografia, potencializam seus meios e fins, suas causas e efeitos, desdobrando sua matéria e seu resultado, incluindo a leitura. Através desse exercício múltiplo cujo motor é o fortalecimento das ligações entre a representação e o ser humano, restabelecem-se as profundas relações do "eu" com a sua humanidade.[23]

Gabriela Kvacek Betella é professora do curso de Letras do Centro Universitário Assunção (Unifai), doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, com pós-doutorado financiado pela FAPESP e concluído no IEB-USP, em 2005, sobre a obra dos quatro escritores mineiros Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino e Paulo Mendes Campos. Publicou *Bons dias! O funcionamento preciso da inteligência em terra de relógios desacertados: a crônica de Machado de Assis* [Revan, 2006].

23 A autora agradece as sugestões da Profª. Drª. Telê Ancona Lopez para este trabalho.

Memória e ficção na correspondência do escritor João Antônio

Ana Maria Domingues de Oliveira
Telma Maciel da Silva

Resumo O escritor João Antônio sempre fez questão de, em entrevistas ou textos autobiográficos, aliar sua produção literária à sua história de vida. Este é também um aspecto encontrado em sua correspondência trocada com o amigo de longa data Jácomo Mandatto. São mais de três décadas de troca de cartas, cujo montante acaba por configurar-se quase como um livro de memórias. **Palavras-chave** João Antônio; cartas, literatura brasileira.

Abstract *Either in interviews or biographical texts, the writer João Antônio always wanted to associate his literary production with his life history. This is also an aspect found in the correspondence exchanged between João Antonio and his old friend Jácomo Mandatto. It lasted more than three decades and its amount represents almost a memoir book.* ***Keywords*** *João Antônio; letters; Brazilian literature.*

Quando eu morrer, meus amigos de fé herdarão minhas cartas. Tomara fiquem ricos.
[João Antônio]

Vida e Obra Durante mais de trinta anos de profissão, o escritor João Antônio fez da palavra a sua arma de combate. Refratário às divisões de gênero comumente feitas pelos estudiosos da literatura, produziu textos que chamam a atenção por seu caráter de hibridismo e inovação estética. Deu voz à "ralé", à "arraia miúda", enfim, segundo ele próprio diria, àquela faixa que, a despeito de ser a maioria da população brasileira, só era lembrada quando surrada pela polícia em manifestações reivindicatórias ou estádios de futebol.

Polígrafo, como o definem muitos estudiosos de sua obra, João Antônio construiu uma carreira sólida na imprensa brasileira. Atuou no *Jornal do Brasil*, *O Pasquim*, *Última Hora*, *O Estado de S. Paulo*, na revista *Realidade*, assim como na imprensa "nanica", termo cunhado por ele para definir os pequenos órgãos de comunicação que se espalharam pelo país a partir dos anos de 1960.

Desde seu livro de estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), o autor já dava a tônica do que seria a sua produção literária. Ambientes e pessoas de sua infância, adolescência e vida adulta, misturados a personagens de ficção, eis aí um dos principais traços da obra de João Antônio. Em um polêmico manifesto, "Corpo-a-corpo com a vida", inserido em *Malhação do Judas carioca* (1975), ele desafia os escritores brasileiros a falar da realidade do país, ou seja, do futebol, de umbanda, das favelas, dos bordéis, dos meninos de rua etc. Entretanto, defende-se daqueles que o viessem a acusar de panfletário: para ele, o escritor deveria ser um "bandido falando de bandidos" e, assim, eliminado o espaço que separa um do outro, não teríamos um panfleto, ou um retrato, mas a voz do próprio "bandido" sendo a mola propulsora do texto.

Para que esse "corpo-a-corpo" pudesse ser travado com a vida, o contista defendia que os escritores saíssem de suas poltronas e de seus escritórios confortáveis e fossem para a "cena do crime", ou seja, para as ruas, botequins etc. O escritor, contudo, não deveria ser um mero observador dessa realidade nova para ele. Foi, então, marcada com o grifo da realidade que se fez a produção literária e jornalística

de João Antônio. Em entrevistas, sempre fez questão de associar a sua experiência pessoal com a de muitas de suas personagens, deixando também sempre claro que a matéria observada e vivida precisava ser transfigurada pelo trabalho estético, para se tranformar em literatura.

Essa aderência do autor ao universo narrado determinou a construção de um imaginário que funcionou como uma espécie de faca de dois gumes para a sua produção: ao mesmo tempo em que provocava certa curiosidade no público e na crítica, o que tornava badalados seus livros, também ocasionou análises rasteiras, que levavam em conta apenas os aspectos mais triviais de sua obra, não dando conta de suas inovações formais.

Fizemos essa introdução sobre as concepções literárias de João Antônio porque são fundamentais para o entendimento do objeto de estudo que será apresentado aqui, ou seja, parte de sua correspondência – aliás um dos gêneros textuais mais praticados pelo autor.

Correspondências O que a leitura da obra de João Antônio permite entrever é que ficção e realidade não são os lados opostos da mesma moeda; ao contrário, em alguns momentos, uma pode servir de reflexo para a outra. Se na produção literária temos a presença marcante de elementos factuais, na escrita de cartas encontramos momentos em que o trabalho linguístico empregado permite que aproximemos tais textos daqueles de natureza ficcional.

Antes de entrarmos propriamente na análise de suas cartas, vamos a uma breve apresentação desses documentos. Trata-se de uma coleção de mensagens epistolares trocadas entre João Antônio e o amigo jornalista Jácomo Mandatto, morador de Itapira, no interior do Estado de São Paulo.

Em 1962, João Antônio era um autor que se preparava para deixar o ineditismo. Seu primeiro livro, depois de ter os originais destruídos por um incêndio[1] que atingiu a casa de seus pais, teve partes re-escritas e já havia sido aprovado

1 Alguns textos foram destruídos completamente, enquanto outros, por já terem sido publicados em suplementos literários, puderam ser recuperados mais facilmente pelo escritor. Para re-escrever os demais, João Antônio afirma ter recorrido também a amigos, a quem, eventualmente, havia enviado partes do livro.

para publicação por uma das principais editoras daquele momento, a Civilização Brasileira. Nessa época, o escritor enviou "Meninão do caixote" para o concurso de contos organizado pelo *Centro Itapirense de Cultura e Arte*, presidido por Mandatto.

Premiado com a segunda colocação no certame, João Antônio foi convidado para uma cerimônia que reuniria os vencedores. De início, aceitou o convite, mas depois, por conta de outros compromissos, desculpa-se e acaba por não comparecer à solenidade. É dessa forma que nasce a longa correspondência trocada entre ele e Mandatto, diálogo que, com certos hiatos e também períodos de intensa troca postal, duraria até meados da década de 1990, pouco tempo antes da morte do contista de *Leão-de-chácara*.

É interessante salientar que a amizade nasce por conta da troca de cartas e não o contrário. João Antônio e Jácomo Mandatto, antes de se encontrarem pessoalmente, correspondem-se por alguns anos. Ao longo da vida, tais encontros foram, certamente, muito menores em quantidade do que o envio de cartas, que somam cerca de trezentas, a maior parte remetida por João Antônio.

Às cartas, juntam-se também centenas de artigos de jornal de e sobre João Antônio acumulados por Mandatto ao longo dos anos em que se correspondeu com o escritor. Vale observar que todo este manancial de documentos foi sendo composto também por conta da correspondência, uma vez que grande parte dele foi enviado pelo próprio ficcionista, a fim de munir o amigo não só de material necessário para que ele divulgasse prontamente a publicação de seus livros, como também para que se tornasse uma espécie de arquivo biográfico.

Em carta de 1º de outubro de 1980, João Antônio faz algumas reflexões a respeito dos documentos que enviava a Mandatto e o "nomeia" seu biógrafo oficial: "Como v. vem sendo de uma fidelidade draculesca nestes últimos vinte anos, fica eleito meu biógrafo-ensaísta, etc. precocemente". Não só a correspondência trocada com Mandatto deveria servir de base para essa biografia; cartas a outros de seus destinatários também deveriam ser recolhidas e publicadas.

Vê-se, assim, que João Antônio se relacionava com a sua correspondência de modo muito particular. De um lado, ela é espaço de experimentação linguística, que culmina em um trabalho estético; sob essa perspectiva, algumas das cartas (ou trechos delas) irmanam-se a textos literários de sua lavra. Por outro

lado, há também a assumida estratégia de preservação da memória e construção de um imaginário, o que acaba por permitir a leitura do conjunto como uma espécie de autobiografia fragmentária, associada às estratégias discursivas do diário íntimo.

Neste ponto, chegamos ao cerne deste trabalho, uma vez que memória e construção literária em João Antônio são questões bastante imbricadas. Como vimos anteriormente, a sua prosa de ficção acolhe fatos e, principalmente, pessoas reais, ganhando um matiz literário não exatamente pela inventividade ficcional, mas sobretudo pelo engenhoso trabalho com as palavras e, ainda, pelo tratamento dado às personagens, que assumem as rédeas da história, como se o escritor por trás delas nem sequer existisse.

A memória construída como literatura O escritor português Virgílio Ferreira, no livro de memórias *Conta-Corrente 1*, afirma: "O meu diário está nas centenas de cartas aos amigos".[2] Esta frase, a nosso ver, pode também ser aplicada a João Antônio. Suas inúmeras cartas acabam constituindo um diário, cujos textos memorialísticos encontram-se espalhados entre diversos interlocutores e que, agora, começam a ser sistematizados.[3] Sabemos que o diário, a autobiografia, o romance autobiográfico, o autorretrato e a epistolografia são gêneros de natureza diferenciada no conjunto das "escritas de si". Entretanto, na coleção de cartas trocadas entre João Antônio e Jácomo Mandatto, estes gêneros em dados momentos se entrecruzam, uma vez que o discurso vai se moldando de acordo com as estratégias textuais dos interlocutores.

Maria Luiza Ritzel Remédios, ao tratar da dificuldade de diferenciação entre alguns gêneros da "escrita de si", assevera:

2 *Apud* SOUZA, Luana Soares de. "O eu desconstruído em *Conta-corrente*, de Virgílio Ferreira". In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional*: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 133.

3 Duas coletâneas de cartas do autor foram organizadas em 2005. São elas: ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. GIORDANO, Cláudio (Org.). Cotia: Ateliê Editorial, 2005; SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

> Considerando a frágil delimitação entre romance autobiográfico e autobiografia e observando que essa última pode ser considerada como ato literário e, daí, ficcional, observa-se quão difícil se torna também delimitar, na literatura confessional, as fronteiras entre autobiografia e diário íntimo, ou entre autobiografia e autorretrato, ou ainda entre autobiografia e memórias.[4]

O que nos leva a pensar a correspondência entre João Antônio e Jácomo Mandatto como algo situado entre o diário íntimo e a autobiografia é que ela apresenta características tanto de uma quanto de outra expressão memorialística, dando significado, na prática, à própria dificuldade de delimitação dos gêneros testemunhais acima verificada pela ensaísta.

Aqui, a escrita introspectiva do diário e aquela que busca um interlocutor para a narrativa de suas memórias aproximam-se – isso se pensarmos o conjunto da correspondência – da produção da carta, a qual descarta a possibilidade de outros leitores, além do interlocutor imediato.

Um exemplo paradigmático de como se dá o processo de aproximação de gêneros discursivos pode ser observado na carta de João Antônio enviada em 1963 a mais de um de seus correspondentes, e que mais de duas décadas depois foi publicada, no livro *Abraçado ao meu rancor*, como um conto. Trata-se de "Uma força", o qual tendo sofrido pequenas alterações em sua forma original (mensagem epistolar) para ganhar o estatuto de ficção, não perdeu a essência daquilo que "informava" na carta. Esta, pela forma, em nada difere de uma carta comum; contudo, tanto o conteúdo quanto o trabalho empregado na linguagem causam certa estranheza numa primeira leitura, pois apresentam um trabalho linguístico bastante apurado. A todo momento a linguagem chama mais atenção para si própria do que para o enredo, o que nos remete àquele efeito de estranhamento que, segundo Jakobson, diferencia a linguagem literária das outras.

Assim João Antônio inicia a carta:

4 REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.) *Literatura Confessional:* autobiografia e ficcionalidade. Ed. cit., p. 13.

São Paulo, 25 de março de 1963

Jácomo Mandatto, meu faixa:

Deu-se ontem e de repente e se eu quisesse imitar Clarice Lispector, diria: era um cágado de domingo.

Aconteceu-me um cágado.

Eu andava nas minhas marchas por aí e como me houvessem esquentado a cabeça com aporrinhações domésticas e rusgas profissionais, dinheiro que deveria haver mais, apresentações e cuidados de que não cuido, eu andava por aí.

Acabei, como sempre, pelos subúrbios mais distantes. Lá, Jácomo, longe-longe das minhas chateações.

Uma carta semelhante a essa foi enviada à poetisa Ilka Brunhilde Laurito. Nela observa-se apenas a mudança de interlocutor e de outros dados pontuais. Esse fato suscita a reflexão sobre a natureza da correspondência de João Antônio. Ao enviar exatamente a mesma missiva para amigos diferentes, o escritor acaba por anular o princípio de que a correspondência é o diálogo entre duas pessoas, ou seja, de que uma carta é escrita para um interlocutor particular, sendo os demais leitores descartados desse processo.

Aqui, tal qual num texto autobiográfico, João Antônio quer narrar a sua história para mais de um interlocutor. Envia, então, o texto como se fosse uma carta comum em que conta uma história também comum. Dessa forma, o interlocutor é importante apenas no ambiente da correspondência, uma vez que na forma conto este acabou sendo suprimido: já não se fazia necessário, afinal todos eram interlocutores em potencial. Assim, é possível observar que, se retirarmos aquele a quem o discurso se destina, teremos um texto que se aproxima bastante de uma prosa introspectiva, como aquela que se observa no diário íntimo.

Nesse ponto, mais uma vez, chegamos à questão da carta enquanto suporte literário. Além dessas características mais formais com relação ao cruzamento de gêneros da escrita de si, há ainda o aspecto estético que se coloca bastante premente nessa carta. Já no trecho citado, podemos observar um diálogo com o conto "Uma galinha" (*Laços de família*), de Clarice Lispector, por meio do uso da expressão

"cágado de domingo", que no texto da autora aparece como "galinha de domingo", logo na frase que abre a narrativa.[5]

Sobre a possibilidade de uma carta apresentar traços de literariedade, Sophia Angelides sinaliza:

> Embora numa carta a descrição de uma paisagem, o relato de um acontecimento, de uma vivência, a expressão de um sentimento tenham o cunho de veracidade, da não-ficção, porque seu sujeito-de-enunciação é histórico, o material linguístico é submetido ao crivo altamente seletivo do escritor, que recria a sua experiência pessoal. A este propósito, Jakobson lembra, oportunamente, que o ator, ao retirar a máscara, mostra sua maquilagem.[6]

Na carta em questão, nem sequer sabemos se a história do cágado realmente aconteceu. A este respeito, Jácomo e João Antônio falam ainda outras duas vezes em cartas futuras: como o amigo pergunta sobre o réptil, João Antônio responde que ele havia fugido. O assunto só volta à tona mais de vinte anos depois, quando o texto é publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* e, em seguida, na coletânea do escritor. Portanto, nos estudos de epistolografia sobrepõe-se à "verdade do fatos" o interesse pelo "registro" em si, como ensina Ângela de Castro Gomes:

> está descartada *a priori* qualquer possibilidade de saber "o que realmente aconteceu" (a verdade dos fatos), pois não é essa a perspectiva do registro feito. O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação ao acontecimento.[7]

Uma das leituras possíveis para a carta-conto de João Antônio é, segundo pensamos, a de que se trata de um texto metalinguístico. Sob essa perspectiva, o escritor

5 Na carta dirigida a Ilka Brunhilde Laurito, em 25 de março de 1963, João Antônio escreve: "Deu-se ontem e de repente e se eu quisesse imitar Clarice Lispector, diria: era um cágado de domingo". In: LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio, o inédito. *Remate de Males* (Campinas), 19. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem. Revista do Departamento de Teoria Literária, 1999.

6 ANGELIDES. Sophia. *Carta e literatura:* correspondência entre Tchékhov e Górki. São Paulo: Edusp, 2002. p. 23.

7 GOMES, Ângela de Castro. "Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo". In: GOMES, A.C. (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 15.

estaria discutindo no texto o próprio fazer literário, tal qual o faz em "Afinação da arte de chutar tampinhas" (*Malagueta, Perus e Bacanaço*), cujo narrador, em meio à inadequação de sua vida, dedica-se a criar uma arte de chutar tampinhas que encontra pela rua. Assim como as "tampinhas" podem ser vistas como metáforas para "palavras" e, portanto, os "chutes", para a arte narrativa, cremos que o cágado e a ternura que provoca no narrador também podem simbolizar o apego do escritor pela literatura.

Assim, na solidão de homem desenhada na carta-conto, o narrador encontra na palavra a sua companhia perfeita, porque "transcendental":

> havia e há entre nós um liame que se prende a coisas tremendamente transcendentais: o calor que sofríamos na subida longa de Vila Ipojuca, aqueles nossos ares de solidão, a chateação comum: a minha de homem, a dele de réptil semiterrestre. Sós e andarilhos, cágado e eu.

Nesse caso, a exemplo do conto "Afinação da arte de chutar tampinhas", a palavra e, por conseguinte, quem dela se enamora são também marginalizados, uma vez que não se enquadram entre os valores dominantes em nossa sociedade. Naquele conto, vemos o protagonista se esmerando em seus chutes, enquanto seu irmão desfecha: "Você é um largado. Onde se viu essa agora!".[8]

Na carta, a família também aparece como elemento de incompreensão, afinal "tiveram medo do cágado. Ou quase"; os familiares ainda se lembram de sugerir um nome de imperador para batizar o humilde animal. Aí surge mais uma vez a afirmação da escolha do escritor (que nesse caso coincide com a do narrador) pelas "criaturas e viventes que se mexam com humildade, que tenham tolerância, humanas e boas como o cágado". Ou seja, é possível pensar que, com isso, o autor esteja negando a grandiloquência de certo ramo literário, enquanto reafirma a linguagem recriada a partir de suas vivências da rua.

No trecho a seguir – "Sei que ele próprio carrega a sua casa nele mesmo. Tolice pretender a construção de uma casa aquática ou terrestre. Mas sou um egoísta, gostei dele, quero que fique comigo. Que faça aquele silêncio seu de persistência e sabe-

8 ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 42.

doria", talvez pudéssemos pensar que há uma certa resignação do escritor frente à impossibilidade de traçar um caminho para suas criaturas, já que estas, alheias aos desejos de seu criador, acabam por seguir o destino dado a elas pelos leitores.

Há, ainda, nesse excerto, algumas construções linguísticas dignas de nota. Quando diz "**q**uero **q**ue fi**q**ue comi**g**o", notamos que o modo como utiliza os fonemas imprime certa dureza à frase. Ouvimos quase um bater de pés, algo entre uma birra e uma imposição. Entretanto, tal dureza é amenizada pela frase seguinte – "Que fa**ç**a aquele **s**ilên**c**io **s**eu de per**s**istên**c**ia e **s**abedoria" –, em que a repetição de fricativas provoca uma alteração cujo efeito é de leveza, algo como um deslizar, o que está em total consonância com o silêncio invocado pelo narrador.

Vejamos, a seguir, o trecho em que explica o porquê de contar ou não os episódios narrados:

> Eu lhe conto essas coisas, Jácomo, da condição de um cágado e da minha condição, porque você é Jácomo Mandatto, um sujeito bom e munido de antenas. Só a sujeitos assim eu conto. Porque há coisas a dizer que estão muito além do arroz com feijão de cada dia, da alta ou queda do dólar.

Nota-se que, para se estabelecer o diálogo, esse alguém colocado do outro lado deve ser "munido de antenas". Isso equivale a dizer que o leitor precisa "entender" ou estar disposto a entender as coisas "que estão muito além do arroz com feijão de cada dia". O narrador parece dizer-se consciente de que seu texto, provavelmente, será incompreendido, afinal poucos o lerão em profundidade.

Adiante, a relação estabelecida entre os cuidados que toma com o réptil e o trabalho de criação artística aparece ainda mais explícita:

> Telefonei ao Butantã, tomei conselhos com amigos, indaguei, agora sei que meu cágado é um cágado e não é jabuti. Um cágado-de-pescoço-de-cobra.
>
> E é, Jácomo, como se fosse um filho. Tem dado cada susto, Jácomo, é como se fosse um amor.
>
> Um sentimento indefinido me une ao réptil cágado, um querer bem, um querer tomar conta, fazer bem, não deixar faltar nada. Que é que sei...

É possível notar logo no início o trabalho que o narrador despende em busca do termo correto para designar o animal. Depois de toda a pesquisa, afirma, por meio da junção de cinco palavras, que este é "um cágado-de-pescoço-de-cobra", criando um efeito visual bastante curioso, fazendo do vocábulo construído a imagem do próprio pescoço do animal.

Em "E é, Jácomo, como se fosse um filho. Tem dado cada susto", há algo da afirmação constante de que suas personagens seriam seus filhos. E adiante, "Jácomo, é como se fosse um amor", cria um efeito análogo a este expresso anteriormente, já que a literatura é sua grande paixão, tal qual diria metaforicamente em seu único poema, "Choros – para Pintagol e Cuíca": "a [mulher] que eu não tenho / é quem requebra só pra mim / e quando acorda me entreolha e diz / se ainda durmo, vida, ficaste mais linda".[9]

Ao final da carta temos uma espécie de prece: "Peço ao Senhor das esferas, não ao Deus fantasiado, esculpido ou rezado das igrejas, mas a um Deus de consciência cósmica, eu peço, Jácomo. Só faz um dia... Mas que o cágado não morra antes de mim". Aqui talvez pudéssemos interpretar como um desejo de perenidade, de que seus textos conseguissem sobreviver até muito depois de sua morte.

Outro elemento que merece ser citado – agora mais com relação à versão publicada em livro de contos – é que, em "Uma força", João Antônio inseriu a personagem Aldônia, que figura como uma espécie de amor juvenil do narrador. O interessante disso é que no conto "Afinação da arte de chutar tampinhas" temos também uma Aldônia. Esta, entretanto, surge na cabeça do narrador, que aparenta não ser mais tão jovem como o da outra narrativa, como uma lembrança ruim: "Engraçado – Aldônia até hoje não presta".[10]

Com relação ao imbricamento entre construção memorialística e literária, há outros trechos da correspondência que são emblemáticos. Seja em seus textos de caráter mais pessoal, como por exemplo em seu autorretrato, "De Malagueta, Perus e Bacanaço",[11] seja em sua literatura propriamente dita, vê-se certo esforço

9 ANTÔNIO, João *apud* SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p. 89.

10 ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Ed. cit., p. 40.

11 Texto publicado em vários órgãos de imprensa à época da edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço*; na edição da obra feita pela editora Círculo do Livro, na década de oitenta, e, finalmente, na edição preparada pela editora Cosac Naify, referenciada acima.

por parte de João Antônio em ratificar o imaginário de escritor boêmio, com total aderência às suas personagens. Este empenho foi quase totalmente recompensado, uma vez que poucos foram os analistas de sua obra que conseguiram falar dela sem remeter, ainda que por derivação, à sua experiência de vida.

Se esse entrecruzamento entre vida e obra se dá tão fortemente na literatura joão-antoniana a ponto de parte da crítica ter sido levada pelo canto da sereia, na correspondência esse canto fica ainda mais forte. Nela, tudo é potencialmente verdadeiro, uma vez que aquele é o espaço da confissão e dos desvelamentos do eu.

É aí, nesse espaço confessional, que João Antônio mais uma vez se recria, torna-se *persona* e ficcionaliza a sua memória, com a diferença de que isso não se dá de maneira retrospectiva, como quando um autor escreve a sua autobiografia e faz a seleção ora consciente ora inconsciente daquilo que deseja que conste de seu memorial. Aqui, temos um autor que escreve suas memórias no calor da hora, pois a consciência da posteridade o faz tornar-se *persona*, algo entre a pessoa real e as suas diversas personagens literárias.

Em estudo anteriormente citado, Sophia Angelides trata dessa fusão "entre a personalidade literária e a humana" no escritor russo Máximo Górki. A autora analisa uma carta e afirma que esta

> é, sem dúvida, um documento, um depoimento, mas é sobretudo um trecho muito gorkiano. Ao expor os sentimentos que *Tio Vânia* suscitou, volta-se para si mesmo, exprimindo-se de maneira exuberante e emotiva, numa linguagem adornada de comparações, digressões e imagens, o que é característico de grande parte de sua obra literária. Convém ainda lembrar que os escritos de Górki são marcados pelo elemento autobiográfico. Daí decorre que parece haver, frequentemente, uma fusão muito direta entre a personalidade literária e a humana.[12]

Vejamos, pois, exemplos dessa fusão nas cartas de João Antônio a Mandatto. Em carta de 24 de maio de 1963, ele fala sobre sua solidão e sobre como a literatura o afeta:

12 ANGELIDES. Sophia. Op. cit., p. 25.

> Eu deveria estar arrasado por dentro e não estou. A literatura, Jácomo, tem todas as funções que você deseje determinar. Sobre mim, solitário e dracular Jácomo, este fato extraordinário funciona inteiramente. Terapêutica, forma estranha de vingança e reconstrução, cópula mental, namoro comigo mesmo, luz, fonte, martírio e insatisfação também. Seriam necessários muitos adjetivos, advérbios, substantivos e verbos para esclarecer o que se passa comigo diante da literatura. Jácomo, ela me arranca do caos. Puxa-me pelos cabelos, pelas pernas, pelas ventas. Como naquele diálogo imenso (e de tão poucas palavras) que Emanuelle Riva repete: "Tu me matas. Tu me consolas". Assim. Como em "Hiroshima, mon amour".[13]

Neste excerto, o tom inicial é de diálogo, mas já apresenta algo de ensaístico, pois propõe uma reflexão sobre as funções da literatura. A seguir, um certo lirismo vai contaminando o texto, até que, ao final, não conseguimos escapar à sensação de ter lido um poema.

O uso de paradoxos, aliado a uma pontuação que se faz expressiva por meio do recurso da gradação, permite ao leitor experimentar a sensação de integralidade proposta pelo autor. Vamos, num crescendo, sendo inundados por aquele sentir que, longe da linearidade, apresenta-se por meio de termos usualmente antitéticos, mas que aqui são primordiais na construção do todo: "Terapêutica, forma estranha de vingança e reconstrução, cópula mental, namoro comigo mesmo, luz, fonte, martírio e insatisfação também". Nota-se ainda que o escritor não usou um único verbo na construção desse período, o que faz com que este esteja totalmente subordinado, tanto ao que o antecede quanto àquele que o sucede.

A seguir, ele desfecha: "Seriam necessários muitos adjetivos, advérbios, substantivos e verbos para esclarecer o que se passa comigo diante da literatura". Vemos aí que o escritor emprega o verbo "ser" no futuro do pretérito, o que indica, em certa medida, uma necessidade cuja perspectiva de resolução é pequena, já que esta se encontra num tempo intermediário entre futuro e passado.

Por fim, João Antônio tenta novamente definir a sua relação com a literatura. Outra vez, temos o jogo de paradoxos, pois ao mesmo tempo em que diz "ela me arranca do caos", o que remete a uma situação de calmaria, também afirma que a literatura

13 Carta de 24 maio 1963.

o puxa "pelos cabelos, pelas pernas, pelas ventas", imagem que alude mais a uma luta do que à tranquilidade expressa anteriormente. Ao final do excerto, notamos que esses paradoxos são ainda mais reafirmados por meio de construções como "diálogo imenso e (de tão poucas palavras)" e "Tu me matas. Tu me consolas".

Podemos ver nesse trecho um exemplo do tom ensaístico cultivado por João Antônio em sua correspondência com Mandatto, uma vez que temos um texto buscando teorizar sobre a função e os efeitos da literatura na vida do autor, sendo que, em certa medida, este parece figurar ali também como símbolo dos aficionados por aquela arte e não simplesmente representando a si próprio.

Há ainda outro trecho dessa mesma missiva[14] que vale ser citado. Trata-se de um longo parágrafo em que o escritor descreve o processo de produção de um romance que vinha escrevendo sobre o universo da propaganda[15]:

> Ah, Jácomo, mas há a imensa arraia miúda da propaganda se misturando aos ricos da propaganda! Gloriosos e vitoriosos, canalhas e sorridentes, desfilarão os donos de agências com suas residências na Avenida Nove de Julho, no Brooklin, suas ostentações. A miséria humana, a incomunicação, a solidão de um artista, as banhas dos diretores, a verminose eloquente que anda na cara dos meninos entregadores de coisas, as briguinhas por causa de cinquenta mil réis. A exdruxularia passeando. Os melhores cobradores são sempre péssimos pagadores. O sentimento de menos valia que envolve o artista, sua errada verificação de uma falência que nada tem a ver com ele mesmo. O homem torcido, os canalhas sempre marchando para uma vitória. A modelo prostituída, os homens, as máquinas de escrever, o telefone. A menina do telefone. O pintor de painéis lá está no ar, pendurado a uma corda, dando a vida a troco de... De pão. São homens sem direito, sem eira nem beira. Um malandro diria:
>
> – Esses caras aí estão numa merda que faz gosto.

Em princípio, tal qual no excerto anterior, temos um diálogo que passa a um matiz ensaístico, para, em seguida, adquirir um tom bastante poético. Nota-se que o

14 Carta de 24 maio 1963.

15 Trata-se de "Irmãos Raccatti Ltda.", texto no qual o autor passou parte do ano de 1963 trabalhando, mas que nunca chegou a publicar.

parágrafo é construído basicamente pelo processo de enumeração, cuja pontuação obedece a uma sequência bastante curiosa, já que não há quase a recorrência de conjunções subordinativas ou coordenativas. Assim, têm-se basicamente períodos assindéticos; construção que, segundo Jane Christina Pereira, por aproximar-se da linguagem oral, "possui um tom mais espontâneo, menos rigor lógico; é mais ágil, sugere a simultaneidade ou a rápida sequência dos fatos".[16]

É interessante observar aí também a caracterização dos personagens. Os chefes e donos das agências, "canalhas e sorridentes", são apresentados com grande desprezo, enquanto a "arraia miúda", representada pelos "artistas", "modelo prostituída", "pintor de painéis", "menina do telefone", "meninos entregadores de coisas" etc., surge de forma a provocar forte sentimento de ternura no leitor. Temos, pois, a mesma defesa que seria expressa posteriormente no ensaio "Corpo-a-corpo com a vida": a de que o escritor deve olhar à própria volta e colocar-se a serviço dos sem eira nem beira.

Com relação ao aspecto geral do parágrafo, João Antônio conseguiu construir um quadro em que o leitor é apresentado àquele universo narrado. É como se víssemos uma cena, algo como uma peça de propaganda, cuja agilidade dramática nos conquista. Isto se dá por conta daquele aspecto da união entre linguagem oral e construção assindética das frases, discutido anteriormente, mas também por meio do uso constante de verbos no presente do indicativo e no gerúndio.

O trecho final, "O **p**intor **d**e **p**ainéis lá está no ar, **p**en**d**ura**d**o a uma cor**d**a, **d**an**d**o a vi**d**a a troco **d**e... **D**e **p**ão", é um exemplo cabal dessa construção. Nessa frase, o contista parece erguer o braço e apontar para o pintor de painéis, pois a cena é construída com vigor cinematográfico, impondo-nos a visão do trabalhador balançando na corda que o sustenta. A propósito, o excerto apresenta os fonemas "d" e "p" repetidos ostensivamente, o que produz um efeito de pêndulo proposto pela frase.

Nesses, como em outros trechos da correspondência joão-antoniana, o contista fala de si por meio do outro. Aqui, temos uma categoria diferente de memória, uma vez que o autor quase se esconde atrás de suas personagens. Entretanto, pode-se pensar que esta é uma forma de cortejar a eternidade, já que ele sabe que

16 PEREIRA, Jane Christina. *A poesia de* Malagueta, Perus e Bacanaço. Assis, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, p. 105.

deixar-se escrito é a única maneira de escapar à morte. Assim, João Antônio fala de sua experiência no mundo da publicidade, mas faz dela uma história maior do que suas vivências, faz dela uma experiência literária. Também a relação do escritor com a literatura é igualmente fonte para a construção estética, uma vez que suas reflexões acerca do ofício literário são mediadas pelo trabalho linguístico apurado, que nasce de sua profunda consciência da palavra.

Ana Maria Domingues de Oliveira é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Docente na UNESP, campus de Assis, desde 1991, ali coordena o Acervo João Antônio. Autora do livro *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*.

Telma Maciel da Silva é doutoranda do programa de pós-graduação em Letras da UNESP de Assis, bolsista da FAPESP. Participa da equipe de pesquisadores do Acervo João Antônio.

Intimidade das confidências

Eliane Vasconcellos

Resumo Traçamos um breve histórico do gênero epistolar, para depois contextualizar as cartas dentro dos arquivos pessoais de escritores, dando ênfase ao problema dos direitos autorais da correspondência. **Palavras-chave** carta; arquivos pessoais; direito autoral.

Abstract *We propose to track a brief history of the letter as a gender. Afterwards, we will contextualize the letters in the personal files of the writers, giving emphasis on the problem of authors' rights, when correspondence is regarded.* ***Keywords*** *letter; personal files; copyright.*

Escrever cartas é mostrar-se, chamar a atenção, presentificar a imagem do outro.
[Michel Foucault]

Ao consultarmos os dicionários, verificamos que a palavra carta aparece como núcleo de mais de 79 locuções. Etimologicamente este vocábulo provém do latim *charta,ae* ou *carta,ae*: "folha de papiro preparada para receber a escrita; folha de papel (feito antigamente da entrecasca do papiro)", empréstimo antigo e latinizado do grego *khártés*, ou "folha de papiro ou de papel, por extensão, escrita, obra". Interessa-nos a carta na sua acepção mais usual: a de mensagem, manuscrita ou impressa, a uma pessoa ou a uma organização, para comunicar-lhe algo. Por extensão, mensagem, "fechada num envelope, geralmente endereçado e frequentemente selado", segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. No passado, o selo era a marca do sigilo.

A carta aproxima os ausentes e é caracterizada pela espontaneidade e, teoricamente, sem intuito de alcançar posteridade. Alguns autores publicam-nas em vida, como Paul Claudel e André Gide, isto porque sua função vai além do ato da escrita e da recepção.

No gênero correspondência, como no lírico, o sujeito da enunciação é o mesmo que o do enunciado. Assim, para Manuela Parreira da Silva,

> [...] queimar uma carta significa destruir o próprio vínculo (amoroso) que ela suporta; conservar as cartas de alguém é preservar a sua própria corporalidade; devolvê-las corresponde a negar-se como destinatário, como pessoa, a negar a sua história; tirar e guardar uma cópia dela pode ser uma forma de autoafirmação; assim como sabê-la chegada ao destinatário e até tornada do domínio público pode ser vivido como uma manifestação de poder.[1]

O uso da carta já se manifestava entre os povos antigos. Escrever cartas era prerrogativa das pessoas de classes sociais mais altas e dos comerciantes; muitas vezes

1 SILVA, Manuela Parreira. Para uma teoria da prática epistolar pessoana. In: *Correspondências*. Lisboa: Colibri, 1998, p. 139.

elas eram ditadas aos "escravos secretários", e aquele que a ditava colocava uma inscrição final de próprio punho. Gregos e romanos escreviam em lâminas ou tabletes de cera e entregavam a um escravo para levá-las ao destinatário. A escrita, feita por meio de um estilete, era gravada em um só lado da lâmina, que era envolvida por uma fita, contendo, no extremo, o carimbo; na parte externa, gravava-se o endereço. Posteriormente foi adotado o papiro ou *charta*, conhecida desde Alexandre Magno, a qual se compunha de duas folhas atravessadas por um cordão, que terminava em nó, com um carimbo.

Os escravos encarregados da correspondência chamavam-se amanuenses ou *epistolis a manu*. Durante a Idade Média, o material empregado foi o pergaminho, tendo sido substituído pelo papel no século XIV. O sinete, ou timbre do anel, era feito em cera de abelha e, depois dessa época, o lacre passou a ter voga.

Como se pode observar pelas características expostas, a carta missiva vem sempre envolta em sigilo: ora envolvida por uma fita, ora marcada com um carimbo, sinete ou lacre. Hodiernamente, estes foram substituídos pelo envelope fechado, muitas vezes acrescido da observação "confidencial", não podendo ser abertas por outrem, que não o destinatário; em caso contrário, constitui-se uma contravenção.[2]

As cartas têm caráter íntimo e/ou confidencial. Logo, as informações ali registradas fazem parte do espaço privado, inviolável, onde os envolvidos são o autor ou signatário, a pessoa a quem é dirigida – o destinatário, e muitas vezes uma terceira pessoa, da qual se fala.

Numa retrospectiva ao mundo ocidental, no Segundo *Livro de Samuel*, capítulo 11, encontramos a carta; no *Livro de Ester*, capítulo 8, versículo 10, lemos: "Escreveu-se em nome do rei Assuero e se selou com o anel do rei; as cartas foram enviadas por intermédio de correios montados em ginetes". No antigo Egito já se encontrava a representação das cartas em suas pinturas. As mais antigas cartas datam do século IV a.C., e podemos citar as de Isócrates e as de Epicuro e, no mundo romano, tornaram-se célebres as epístolas como as de Cícero e de

2 Lei 6.538 art. 10 – Não constitui violação do sigilo da correspondência postal a abertura de carta: I – endereçada a homônimo, no mesmo endereço; II – que apresente indícios de conter objeto sujeito a pagamento de tributos; III – que apresente indícios de conter valor não declarado, objeto ou substância de expedição, uso ou entrega proibidos; IV – que deva ser inutilizada, na forma prevista em regulamento, em virtude de impossibilidade de sua entrega e restituição.

Horácio. Cícero queria dá-las a lume ainda em vida, projeto que foi abortado e, pelo que se crê, muitas das cartas publicadas teriam sido censuradas pelo autor. Dos anos 50-52 d.C., temos as Epístolas de Paulo, para serem lidas nas comunidades cristãs e nas quais o apóstolo respondia às dúvidas e ajudava a esclarecer pontos do cristianismo.

Ao contrário do que ocorre nos dias atuais, na Idade Média uma mensagem de caráter confidencial não era redigida, era transmitida oralmente. E o ato de ditar ou redigir uma carta estava reservado a uma minoria, àqueles que tinham o domínio do latim, idioma utilizado na correspondência até o século XIII.

Na Idade Média, a carta adquiriu um estatuto diferente: ela se constitui em matéria a ser ensinada, com regras particulares. Deveriam ter uma estrutura paralela à do discurso, tal como nos manuais de retórica. Compreendia cinco partes: *salutatio* (fórmula de saudação ao destinatário, seguido ocasionalmente de seu título), *exordium*, *narratio*, *petitio* e *conclusio*. Estas partes vão depois se simplificar e, de certa forma, permanecem até hoje. Teremos então uma introdução, a apresentação da mensagem, a narração propriamente dita e a despedida, sendo que a introdução e a despedida constituíram, em alguns momentos da história, verdadeiros exercícios de preciosismo.

Há correspondências que se tornaram famosas. Temos as cartas trocadas entre Abelardo e Heloísa; em 1350, Petrarca começa a publicar suas cartas, tendo o cuidado de encobrir o nome dos destinatários para não comprometê-los; no século XVII, a epistolografia vai atingir grande destaque, principalmente na França, onde os salões terão importância fundamental para a difusão das cartas. Involuntariamente, tornou-se famosa a correspondência de M.[me] de Sévigné, sobretudo a que foi trocada com sua filha (que se havia casado e mudado para a Provence), postumamente publicada com o título de *Lettres* (1726). Em 1669, publicam-se em Paris as famosas *Lettres portugaises* (*Cartas portuguesas*), atribuídas à freira Mariana Alcoforado, que, por volta de 1665, teria conhecido em Portugal o Marquês de Chamilly, por quem se apaixonou. Quando este regressou para a França, recebeu dela cinco cartas.

Até o século XV os documentos eram copiados à mão e circulavam entre um grupo restrito de pessoas. Com o advento da imprensa, os textos passam a ser reproduzidos com mais facilidade, o que permitiu perceber-se que quem possuía uma

cópia do documento não era o proprietário intelectual deste; de fato, o detentor desta propriedade era o autor, o que dará origem ao *copyright* e *droit d'auteur*.

Na segunda metade do século XVII, para auxiliar aqueles que não dominavam a arte da epistolografia, proliferam as publicações de manuais e secretários epistolares, que tinham por objetivo ditar regras de bom-tom para se escrever corretamente. Estas publicações traziam modelos de cartas, sugeriam formas de cabeçalhos e de despedidas; e os últimos levavam esta denominação em alusão àqueles que possuíam um secretário, para o qual ditavam as cartas. Coube ao escritor do renascimento espanhol Antonio de Torquemada a primazia de publicar, em 1574, um *Manual de escribientes*, que estabelecia regras retóricas para o desempenho do ofício de escrevente.

De 1598 é *Les fleurs du bien dire*, que trazia 72 modelos de cartas. Jean Puget de la Serre vai nos dar, em 1640, o *Le secrétaire à la mode*, cujo subtítulo "méthode facile d'écrire selon le temps diverses lettres de compliments amoureuses et morales... augmenté des élégances françaises accommodées au langage du temps" nos dá bem a ideia do objetivo da obra. Serre faz um inventário dos diferentes tipos de carta e propõe uma retórica do gênero epistolar. Em 1684, François de Fenne vai publicar *Secrétaire à la mode réformé*, com o longo subtítulo de "ou le Mercure nouveau, contenant les lettres choisies des plus beaux esprits de ce temps, avec une nouvelle instruction à écrire des lettres, et VI entretiens de la civilité".

Em 1845, J. I. Roquette publicou em Paris o *Código do bom-tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*. O volume apregoa as regras do bem viver, é repleto de narrativas edificantes e destina o capítulo 13 às cartas. Aí o autor dá vários conselhos sobre esta arte e chega mesmo a recomendar a leitura de *Le style épistolaire*. Na parte relativa às regras gerais para a composição de cartas, esclarece que as normas que vai ditar são para as cartas particulares que "se escrevem entre amigos, ou pessoas de conhecimento, sem tenção que se publiquem".[3] De acordo com Roger Chartier, é pouco provável que estes manuais tenham servido aos leitores populares, mas possuí-los era "espécie de enobrecimento cultural".[4]

3 ROQUETE, J.I. *Código do bom-tom ou regras da civilidade e de bem viver no séc. XIX*. Organização de Lília M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 280.

4 CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: ARIES, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v. 3, p. 116.

Paralelamente, encontramos o aparecimento dos escritores públicos, destinados a redigir mensagens para pessoas sem instrução, aspecto este explorado recentemente no filme brasileiro *Central do Brasil*. É o que se vê também no conto "Uma vela para o diabo", em *Tutameia*, de Guimarães Rosa.

No Brasil, no século XIX e até meados do século XX, foram comuns estes florilégios como o *Novo manual epistolar ou secretário de cartas particulares* e *Cartas de peditórios matrimoniais*, com modelos de declarações de amor com o objetivo honesto de matrimônio. Sob o pseudônimo D. Juan de Botafogo, Figueiredo Pimentel publica, em 1897, o *Manual do namorado*, com o longo subtítulo "contendo a maneira de agradar às moças; fazer declarações de amor; vestir com elegância; estar à mesa; em bailes, em passeios e tudo quanto se usa na alta sociedade", que revela o objetivo e a intenção do livro.[5] Incluem-se aí 100 cartas de namoro. Estes manuais de alguma forma persistem até hoje, mesmo com o advento da internet. Se, por curiosidade, realizar-se uma pesquisa em um *site* de busca pela expressão "como escrever cartas", serão encontradas cerca de 1.520.000 incidências.

A carta vai ser objeto também na pintura. Diversos quadros de Johannes Vermeer, pintor holandês do século XVII, por exemplo, têm por temática a mulher jovem lendo ou escrevendo carta: *Moça escrevendo uma carta, Carta de amor, Moça lendo uma carta à janela, Mulher de azul lendo uma carta. Moça e sua servente segurando uma carta, Mulher lendo uma carta,*[6] para destacar algumas.

Podemos ter cartas dirigidas a um destinatário real ou a um destinatário fictício. No século XVIII, vemos o apogeu do romance epistolar como gênero literário. Entre eles citamos: *La nouvelle Heloïse, La paysanne pervertie, Lettres de la marquise de M au comte de R, Les liaisons dangereuses*. Robert Darnton, analisando o romance de Rousseau *Nova Heloísa*, diz:

> Muitos leitores da *Nova Heloísa* acreditavam e queriam crer na autenticidade das cartas. Mesmo o interlocutor sofisticado do segundo prefácio, o "prefácio dialogado", confessa-se "atormentado" pela necessidade de saber se Júlia existiu realmente, e ele

5 Este manual pode ser encontrado na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) em uma edição de 1953.

6 Os quadros estão disponíveis em http://gallery.euroweb.hu/html/t/terborch/2/woman_r.html>. Acesso em: 27 de março de 2007.

faz toda a discussão do romance girar em torno da interrogação: "Essa correspondência é real, ou é uma ficção?".[7]

A carta, enquanto gênero, foi e é vista à margem da literatura, uma vez que se produziu longe do intuito primeiro – o literário –, posição assumida no início do século xx por Lanson,[8] um dos estudiosos de correspondência. Como salientou Maria José de Queiroz, "o escritor cultiva inicialmente o gênero, alheio à ideia da fama e à tentação da glória. Não há, advirta-se, na tradição epistolográfica, um *corpus* coerente que favoreça uma retrospectiva referencial, exata e pertinente."[9]
A história do Brasil começou com a carta de Pero Vaz de Caminha, para falar ao Rei de Portugal sobre as belezas da nova terra e a descrição de seus habitantes, centrando o seu olhar na docilidade e no exotismo dos gentios, bem como na grande possibilidade de eles serem catequizados. O relato chama a atenção também para o potencial mercantilista da nova terra, tendo ficado famoso o trecho transcrito abaixo:

> Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados, como os de Entre Doiro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá.
>
> Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.[10]

Como observou Ferdinand Denis (1798-1846), "Graças ao raro talento de observação de que era dotado, graças sobretudo à fácil ingenuidade do seu estilo, o Brasil teve um historiador no próprio dia do seu descobrimento". Este documento, que

7 DARNTON, Robert. A leitura rousseauista e um leitor "comum" do século XVIII. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

8 LANSON, Gustave. Sur la littérature épistolaire. In: *Essais de méthode, de critique et d' histoire littéraire*. Paris: Hachette, 1965.

9 QUEIROZ, Maria José de. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. *Cartas à noiva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Civilização Brasileira, 1982, p. 10.

10 CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943, p. 240.

se encontra na Torre de Tombo, só se tornou público em 1817, por iniciativa do padre Manuel Aires do Casal. Trata-se de uma narrativa do ponto de vista externo, ou seja, o de um estrangeiro que aqui ficou somente uma semana e relatou o que viu. Do mesmo ângulo é a carta de Américo Vespúcio e Mestre João, em que, também, não há depoimento da parte contrária, isto é, dos habitantes da terra.

Serão também de importância fundamental para a construção da nossa identidade as cartas escritas pelos jesuítas que acompanharam a expedição na qual vinha o primeiro governador geral, Tomé de Sousa. Esta primeira missão era chefiada pelo padre Manuel da Nóbrega e seu objetivo era catequizar os nossos silvícolas. Para acompanhar as atividades dos missionários que se encontravam espalhados pelos quatro cantos do mundo, a Companhia de Jesus instaurou um método seguro que consistia na remessa de cartas com relato das atividades desenvolvidas. Para se ter uma ideia desta rede de informações, entre 1524 e 1556, Santo Inácio redigiu 6.815 cartas. Ao contrário da carta de Caminha, as cartas escritas pelos jesuítas seguiam a tradição das epístolas de Paulo: eram copiadas e lidas nas diferentes localidades onde os missionários se encontravam. Essas cartas, diz Sheila Moura Hue, "escritas num tom familiar, coloquial, procurando uma comunicação fácil e direta, sem artifícios de retórica ou citações eruditas, mais próximas do diálogo do que do discurso formal", garantiram-lhes sucesso quando de sua edição. Entretanto, esclarece ainda a autora, estas cartas não foram publicadas em sua versão original, foram re-escritas, pois os textos "pouco edificantes" eram censurados, o que ocorreu principalmente com as cartas remetidas do Brasil.[11] Se comparamos as missivas jesuíticas com a de Caminha, percebemos que já se avança mais um passo. Não são cartas escritas por habitantes da terra, o olhar estrangeiro ainda está presente, mas agora é o do estrangeiro que aqui permaneceu.

De 1553 é a carta-relatório de Tomé de Sousa, na qual ele descreve ao rei tudo o que fez e viu nas diversas capitanias. Em 1787, Thomas Jefferson, então ministro estadunidense na França, escreve uma carta a John Jay, na qual transcreve parte da carta recebida pelo estudante brasileiro José Joaquim da Maia, pedindo para o governo dos Estados Unidos auxiliar o Brasil numa revolução contra Portugal. Eram os preparativos para a Inconfidência Mineira, mas é outra carta – a de

11 *Primeiras cartas do Brasil.* Tradução, introdução e notas de Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Joaquim Silvério dos Reis encaminhada ao Visconde de Barbacena – que delata os preparativos da Inconfidência. No mesmo dia em que a carta foi entregue, 19 de abril de 1789, Tiradentes foi preso.

Ligadas também, embora indiretamente, ao movimento chefiado por Tiradentes, são as famosas *Cartas chilenas*, conjunto de treze epístolas, escritas em versos brancos, que versam sobre a vida do governador de Vila Rica; trata-se da mais importante sátira do século XVIII, daí os seus personagens aparecerem ocultos sob pseudônimos. Circularam manuscritas, tendo como signatário um certo Critilo (Tomás Antônio Gonzaga) e, como destinatário, Doroteu (Cláudio Manuel da Costa); o governador de Minas Gerais, Dom Luís da Cunha Pacheco Meneses, era o personagem Fanfarrão Minésio; o Brasil era tratado por Chile e a capital de Minas, Vila Rica, por Santiago. O Brasil passa agora a ser olhado por dentro.

Poderíamos também registrar algumas cartas importantes no nosso período imperial e republicano, mas este não é o nosso objetivo. Valemo-nos deste pequeno histórico para ressaltar a importância da correspondência no âmbito dos estudos culturais e literários.

André Maurois, na introdução que escreveu para a coletânea de cartas de Lord Byron, afirma:

> [...] há três espécies de autores de carta: aqueles que delas se servem para expor ideias; os que, tendo poucos fatos a contar, transformam em maravilhoso relatório os mínimos incidentes de uma vida especialmente monótona, e adornam qualquer evento com o prestígio da forma; e aqueles, finalmente, que escrevem porque não podem fazer outra coisa, e lançam o próprio eu comovente e vivo na sua correspondência.

Na sua opinião, o maior carteador seria Taine, seguido de M.^{me} Sévigné e Byron.[12]

A carta torna-se propriedade do destinatário, e a este cabe optar quanto ao destino que dará ao documento: ou lê e destrói, ou guarda consigo, muitas vezes deixando-as para a posteridade. Neste caso, cabe aos seus herdeiros defender a reputação do morto. Normalmente, os que guardam cartas são pessoas letradas, que têm consciência do valor informativo nelas contido. A missiva em sua origem

12 Apud QUEIROZ, Maria José de. "Prefácio". In: BARBOSA, Rui. Op. cit., p. 11.

é um texto que não deve ser publicado, mas nem sempre se respeita este estatuto, pois muitas vezes é um documento rico de informações históricas, biográficas, literárias e artísticas, mesmo que apresentadas de forma fragmentada. Robert C. Angell e Ronald Freedman, ao classificar as cartas, enquadram-nas como "documentos expressivos", junto com as biografias, os diários, as autobiografias, e dizem que elas são o tipo de documento expressivo mais acessível e variam de acordo com o ambiente cultural dos que as escrevem.[13] Quando tomadas como documento, elas devem ser comparadas a outras cartas e a outros documentos, porque se deve desconfiar sempre da sinceridade epistolar.

No momento em que é publicada, a carta adquire um novo *status*: este documento que supostamente diz a verdade, este testemunho da esfera do privado passa a ser olhado por todos e a crítica pode agora opinar sobre as informações que ali aparecem representadas. Algumas vezes seus autores mudam de opinião ou de pontos de vista e cartas escritas em determinada época são até repudiadas mais tarde. Na carta o signatário fala ao seu interlocutor como se este estivesse presente e, mais do que isto, por detrás da máscara, diz certas verdades ou expõe certos pensamentos.

Mudando de acordo com a época, espera-se que o seu conteúdo traga novidades do cotidiano, da vida política e pessoal, reflexões, confidências e expressões de sentimentos. Há um *status* peculiar entre o autor (signatário) e o leitor (destinatário), tendo muitas vezes valor de crônica.

Juridicamente, no Brasil, a carta vem definida na Lei 6.538, de 1978, como:

> [...] objeto de correspondência, com ou sem envoltório, sob a forma de comunicação escrita, de natureza administrativa, social, comercial, ou qualquer outra, que contenha informação de interesse específico do destinatário.

As cartas dirigidas a um destinatário real estão envolvidas em dois aspectos: o documental e o literário. Elas são hodiernamente consideradas como parte da obra de um autor, pois é comum encontrarmos a correspondência publicada junto à

13 ANGELL, Robert C.; FREEDMAN, Ronald. A utilização dos documentos, arquivos, dados censitórios e índices. In: ANGELL, Robert Cooley. *A pesquisa na psicologia social*. Trad. de Gastão Jacinto Gomes. Rio de Janeiro: FGV, 1974, p. 294-5.

obra completa. Como já ressaltamos, apesar de não haver na correspondência intenção artística, ela pode ser considerada um gênero literário, isto é, ganha uma pátina estético-literária.

Durante muito tempo, a correspondência permaneceu sepultada nos arquivos públicos ou privados e recentemente passou a ter valor como fonte primária. Os pesquisadores têm-se conscientizado de que podem encontrar nela dados relevantes, além de ser um importante documento para revelar o processo criativo. Não é sem razão que os atuais estudos de crítica genética se valem cada vez mais da escrita epistolar como forma de desvendar as particularidades da criação literária. Nas palavras de Marcos Antonio de Moraes, o diálogo epistolar é um "canteiro de obras – os 'arquivos da criação' – onde se podem divisar elementos seminais para a compreensão de um ideal estético ou se descobrem intenções capazes de explicitar passos obscuros do arte-fazer".[14]

No nosso caso específico, estamos falando das cartas missivas que se encontram nos arquivos privados de escritores.[15] Em momento algum elas perdem suas características: não deixam de ser cartas e fixam um momento, mas transformam-se em documento de pesquisa. O nosso maior missivista, Mário de Andrade, já ressaltou este ponto: "Tudo será posto a lume um dia, por alguém que se disponha a realmente fazer a História. E imediato, tanto correspondência como jornais e demais documentos não 'opinarão' como nós, mas provarão a verdade".[16]

Se, de um lado, Mário reconhece a importância da correspondência como fonte documental, de outro sabe também que se trata de uma faca de dois gumes. Sendo um defensor da privacidade, diz a Manuel Bandeira: "As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique".[17] Como sabemos, Manuel Bandeira felizmente não seguiu a recomendação do amigo; transgrediu seu

14 MORAES, Marcos Antonio de. Cartas, um gênero híbrido e fascinante. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 out. 2000. Caderno Sábado.

15 "Conjunto de documentos acumulados em decorrência das atividades de pessoas físicas e jurídicas de direito privado, depositados ou não em instituições públicas." In: CAMARGO, Ana Maria *et alii* (Org.). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.

16 ANDRADE, Mário de. Fazer a História. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 ago. 1944. ("Mundo Musical").

17 *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000, p. 182.

conselho e será o primeiro a publicar-lhe as cartas, suprimindo-lhes, porém, alguns trechos para preservar as confidências de Mário. Deixemos o poeta falar:

> Possuo cartas de Mário indevassáveis devido à intimidade das confidências (é o caso das duas cartas em que ele me relatou a breve ligação com a mulher que lhe inspirou o "Girassol da madrugada") ou à rudeza de certos juízos pessoais, fruto muitas vezes de irritações momentâneas. Todos fizemos isso e, arrependidos que estamos, pensamos com inquietação numa possível leviandade dos destinatários.
>
> Nas que aqui se vão ler, cartas tão esclarecedoras da obra de Mário, da sua maneira de trabalhar, da sua visão, tão pessoal, da vida e da literatura, da música e das artes plásticas, uma ou outra passagem seria indiscreto revelar sem a cautela de alguns cortes. Assim procedendo, atendo à confiança com que o grande poeta escreveu e me mandou tantas páginas admiráveis, muitas não inferiores às melhores que publicou em vida.[18]

Esta atitude de Manuel Bandeira, de respeito e de ética com relação à publicação das cartas de Mário, vai ser seguida pela maioria de seus amigos. Oneida Alvarenga também suprime nomes; Pedro Nava não publica algumas cartas e, ao doá-las ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, entregou-as lacradas.

Voltando à explicação de Manuel Bandeira, podemos observar que o poeta, ao censurar a correspondência do amigo, levou em conta os seguintes aspectos: intimidade das confidências, rudeza de certos juízos pessoais e cautela, sem prejuízo do valor literário da correspondência. Bandeira tomou esta atitude por saber que em uma carta o signatário raramente faz restrições ao seu pensamento, ele se coloca a nu diante do destinatário. O poeta, ao fazer cortes, estava preservando também o direito à intimidade.

Por se tratar de um discurso informal, na carta se expõem ideias e sentimentos que são reduzidos e interpretados por um terceiro – o leitor. Esta é a razão pela qual aqueles que trabalham com correspondências encontradas em arquivos privados devem ter em mente alguns problemas de ordem jurídica e ética, que, de

18 BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1958, p. 8.

certa forma, encontram suas raízes nas observações feitas por Bandeira ao publicar as cartas de Mário.

No que diz respeito ao aspecto jurídico, salienta-se que as cartas estão protegidas pelo direito de autor, definido por Clóvis Beviláqua como o direito que "tem o autor de obra literária, científica, ou artística de ligar o seu nome às produções do seu espírito e de reproduzi-las. Na primeira relação é manifestação da personalidade do autor, na segunda é de natureza real e econômica".[19] A primeira lei sobre este assunto foi sancionada em 1710 pela rainha Anne Studart e, em 1791, a França instituiu o *droit d'auteur*, direito estabelecido em quase todos os países e que foi tratado na Convenção de Berna de 1886, à qual o Brasil aderiu. Rui Barbosa, em 1893, sobre este assunto assim se pronunciou:

> Não dispomos de muito tempo, para ventilarmos a questão moral, jurídica, internacional da propriedade literária, ou direitos autorais, como agora se diz [...]. Aproveitamos, todavia, os poucos instantes, que nos restam para insistir na universalidade legislativa dessa ideia, que a maioria da comissão diz "admitida aqui, rejeitada acolá".[20]

No Brasil, o direito de autor é recente; sua autonomia jurídica deu-se somente com a Lei 5.988/73, embora o assunto já tivesse merecido atenção no artigo 7º da Lei Imperial de 1827; ao falar da criação dos cursos jurídicos em São Paulo e em Olinda, diz que "Estes compêndios [...] o governo fará imprimir e fornecer às escolas, competindo aos seus autores o privilégio exclusivo da obra por dez anos"; o artigo 261 do Código Criminal do Império, de 1830, estabelecia pena contra quem "imprimir, gravar, litografar, introduzir quaisquer escritos ou estampas que tiverem sido feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem e dez anos depois de sua morte, se deixarem herdeiros". A Constituição de 1891 incluía o direito do autor entre os direitos fundamentais; no artigo 26, lê-se: "Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las, pela

19 CHAVES, Antônio. Direito de autor. In: *Enciclopédia Saraiva do Direito*. Rio de Janeiro: São Paulo, 1979, v. 25, p. 107.

20 BARBOSA, Rui. *A ditadura de 1893*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1945 (Obras completas, v. 20, 1893, t. 3).

imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar". O Código Civil de 1916, artigos 649 e 673, também dispõe sobre o direito de autor. Em 1973 tivemos uma legislação especial sobre este assunto – Lei nº 5.988/73, alterada em 1998.

A *Constituição* brasileira de 1988, na parte "Dos direitos e garantias fundamentais", artigo 5º inciso X, dispõe sobre a proteção do direito à intimidade: "São invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito à indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação".[21]

E o inciso XXVII diz que "aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras transmissíveis aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar".

Do ponto de vista jurídico, o signatário detém o direito autoral da carta; o destinatário possui o direito material, ou seja, ele é dono do suporte, normalmente o papel em que a carta foi escrita, e os dois são protegidos pelo direito à intimidade, assim também como aqueles que são mencionados no texto em questão.[22] Quando esses documentos são postos sob a guarda de uma instituição, esta não pode autorizar a sua publicação, tendo em vista esses direitos. O artigo 153 do Código Penal diz constituir crime: "Divulgar alguém, sem justa causa, conteúdo de documento particular ou de correspondência confidencial, de que é destinatário ou detentor, e cuja divulgação possa produzir dano a outrem".

A lei que rege os Direitos Autorais é de 19 de fevereiro de 1998 (Lei 9.610/98). No seu artigo 7º, lê-se: "São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível,

21 "Pena – detenção, de 1 (um) a 6 (seis) meses, ou multa." Ver também os artigos 184, 185 e 186 do Código penal brasileiro.

22 Conforme salienta Newton Paulo Teixeira dos Santos, o direito à intimidade está diretamente relacionado à inviolabilidade da correspondência: "a carta é um instrumento propício a essa violação, a todo momento em que se revele ou se publique o que o autor da carta, seu destinatário, ou mesmo terceiro, pretendiam preservar". Assim sendo, podemos concluir que o direito da intimidade limita o direito autoral e, assim como o direito autoral é transmitido aos herdeiros, o direito à intimidade também o é. Entretanto, decorridos os 70 anos exigidos para o domínio público, aquilo que poderia ferir a intimidade fica descontextualizado e a "ofensa" perde muito o seu sentido; do mesmo modo, tanto o distanciamento emocional quanto o temporal permitem uma leitura crítica.

conhecido ou que se invente no futuro". E discrimina em seus incisos quais são estas "obras intelectuais protegidas": os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas e dramático-musicais; as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; as composições musicais, tenham ou não letra; as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; os programas de computador; as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

Os artigos 24[23], 25, 26 e 27[24] dispõem sobre os direitos morais do autor em relação à obra intelectual que produziu; o artigo 28 esclarece: "Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica"; o artigo 29 adverte: "Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades"; e o artigo 31 salienta que a autorização conce-

23 São direitos morais do autor: o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; o de conservar a obra inédita; o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra; o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada; o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado. Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

24 Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

dida pelo autor ou pelo produtor para uma forma de utilização não se estende às demais obras, senão à que está em questão.

O artigo 34 da mesma lei registra: "As *cartas missivas*, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documento de prova em processos administrativos e judiciais". (grifo nosso)

O remetente detém o poder de autoria sobre sua correspondência, não levando em conta o valor estético; e, como já mostramos, o artigo 5º, inciso XXVII, da Constituição, dá-lhe o direito de publicação ou reprodução, direito este transferível a seus herdeiros, pelo prazo de 70 anos, a partir de primeiro de janeiro do ano subsequente ao do falecimento do autor (artigo 41 da Lei de Direitos Autorais).[25] Só depois a carta, como toda a obra de um autor, cai em domínio público. Ainda que uma carta ou um manuscrito tenha sido adquirido por compra, tal fato "não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor".[26]

Entretanto, há disposições na Lei de Direitos Autorais que permitem ao pesquisador trabalhar com um pouco mais de liberdade, sem ferir os direitos do autor. O artigo 46, inciso II da referida lei, diz que *não constitui ofensa aos direitos do autor*: "a reprodução, em um só exemplar, de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro". O inciso III esclarece igualmente que não constitui ofensa aos direitos do autor "a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica". De acordo com o inciso VIII, é permitida "a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos preexistentes, de qualquer natureza [...] sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova". E, segundo o artigo 47, as paráfrases e paródias são livres.

Newton Teixeira dos Santos, um dos estudiosos do assunto, ensina: "Assim é que, por exemplo, cartas existentes em arquivos podem ser reproduzidas e utilizadas sem intuito de lucro".[27] Entretanto, o mesmo autor, em texto apresentado no

25 Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público: as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores e as de autores desconhecidos, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos éticos e tradicionais (art. 45).

26 Art. 37 da Lei de Direito Autoral.

27 SANTOS, Newton P. Teixeira dos. A carta e o crime. In: *Revista de Informação Legislativa*, n. 108, p. 217-18, out./dez. 1990.

I Simpósio Nacional de Políticas Arquivísticas, realizado em Ouro Preto, junho de 1996, em resposta à pergunta "Pode um pesquisador citar uma carta?", diz que não se pode "extrair trecho de uma carta e citá-lo, mesmo que mencione a fonte, por não se tratar de texto editado".

Trabalhar com cartas missivas requer cautela, pois há que se resguardar o direito daqueles que nos confiaram sua documentação. Este é um ponto de reflexão das atividades desenvolvidas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. A política do Arquivo é a de reservar documentos, atendendo sempre a dois aspectos. O primeiro, a vontade expressa do doador, antes ou depois da doação. Como exemplo, podemos citar o arquivo do editor José Olympio, doado à Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1979. Depois do arquivo inventariado, e decorridos quatro anos, o próprio José Olympio, por razões puramente pessoais, decidiu fechar o arquivo à consulta até 10 de dezembro de 1992,[28] data em que completaria 90 anos. Entretanto, em março de 1991, os seus herdeiros franquearam a consulta ao arquivo. Como já mencionamos, Pedro Nava doou sua correspondência com Mário de Andrade já lacrada. Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector, depois de algum tempo decidiu que as cartas de seu pai, Mauri Gurgel Valente, remetidas à sua mãe deveriam ficar reservadas até o ano 2010. E Fernando Sabino, em 7 de abril de 2000, vedou o acesso a qualquer carta de sua autoria, mesmo para simples consulta.

Além deste aspecto da vontade expressa, temos muito cuidado no que diz respeito à proteção à intimidade, à vida privada. Dentro deste item levamos sempre em conta fatos relacionados à saúde, à vida familiar, amorosa, profissional e financeira, não só do titular como também de terceiros. Toda correspondência que chega a nossas mãos é lida e, sempre que nos deparamos com algum problema, consultamos o doador.

Carlos Drummond de Andrade, na crônica "O quarto violado do poeta", publicada no *Jornal do Brasil* de 2 fevereiro de 1978, abordou o problema do direito à privacidade.

28 A carta que solicita para que o acervo seja reservado é de 18 de julho de 1983.

A Mário Quintana, em Porto Alegre: Estou solidário contigo e acho que todos os nossos colegas devem estar. Tua liberdade foi atingida em ponto supostamente menor, porém dos mais delicados; o direito à intimidade, que hoje extravasou dos dicionários e se chama privacidade. À tua revelia, e contrariando tua discrição, penetraram em teu quarto de hotel e filmaram a singeleza de tuas coisas domésticas. E querem exibir o teu quarto num festival de cinema, sob um título de intragável mau gosto. Chamando a isso de homenagem.

Ainda a este respeito, o Código de Ética, aprovado pelo Comitê Executivo do Conselho Internacional de Arquivos durante o XIII Congresso Internacional de Arquivos realizado em setembro de 1996, em Beijing, assim se pronuncia: "Os arquivistas defendem o respeito à vida privada das pessoas que estão ligadas à origem ou que são a própria matéria dos documentos, sobretudo daquelas que não foram consultadas quanto à utilização ou ao destino dos documentos".

No que diz respeito aos direitos autorais, o nosso pesquisador é informado sobre a legislação vigente e sobre os procedimentos que deve cumprir para ter seu trabalho publicado sem problemas legais. Sugerimos àqueles que forem pesquisar em acervos que, sempre que possível, peçam autorização aos herdeiros do titular, informando sempre qual o objetivo de sua pesquisa e solicitando igualmente autorização para reprodução. Salientamos ainda que, para a publicação de um trabalho, seja ele acadêmico ou não, é necessária a autorização do signatário da carta, pois é ele que detém o direito autoral.

Em resumo, aquele que trabalha com cartas deve ter consciência do direito da sociedade à informação, mas deve saber também que o cidadão tem direito à privacidade.

Eliane Vasconcellos é doutora em Literatura Brasileira, chefe do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa e professora titular do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

6 • RESENHAS

PREZADO SENHOR, PREZADA SENHORA. ESTUDOS SOBRE CARTAS.

Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib (Orgs.).
[São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 414 p.]

A publicação de *Prezado senhor, prezada senhora. Estudos sobre cartas* representa um importante acontecimento editorial. Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, além de assinarem a "Apresentação" e dois ensaios, reuniram nada menos do que 38 colaboradores para produzir um volume indispensável a todo leitor interessado no assunto. Leitor, aliás, favorecido pela publicação da *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, um notável trabalho filológico e crítico; trabalho destinado a criar uma nova forma de compreender o alcance da correspondência no esclarecimento da vida literária de autores e mesmo de períodos inteiros. O volume inaugurou a coleção "Correspondência de Mário de Andrade" (EDUSP/IEB), iniciativa que tem estimulado novos estudos sobre o autor e a importância da correspondência na análise de sua obra. De igual modo, a editora espanhola Alfaguara lançou, em três volumes, a correspondência de Julio Cortázar, num conjunto de 731 cartas que revela aspectos de sua vida e ilumina seus processos de criação.

De imediato, destacam-se a pluralidade de temas e a diversidade de abordagens presentes em *Prezado senhor, prezada senhora.* O caráter plural do livro também se reflete na própria lista de colaboradores, que inclui pesquisadores de diversas áreas. Isso sem mencionar o belo exercício de E. M. de Melo e Castro, em sua recriação de diferentes estilos de correspondência, assim como o cativante relato de José Mindlin, "Cartas, para que vos quero?", no qual expõe "sua experiência pessoal sobre a utilidade das cartas" (p. 35). O horizonte temporal e temático contemplado pelos ensaios é igualmente amplo, passando do século XVII aos dias atuais, transitando com desenvoltura entre autores brasileiros e estrangeiros, esmiuçando a correspondência de amantes, escritores, filósofos, tratando inclusive de cartas fictícias.

Não será possível, no espaço de uma resenha, sintetizar o conteúdo e as novidades relativos aos 40 ensaios coligidos no volume. Devo, porém, destacar o alto nível das contribuições e chamar a atenção do leitor para a publicação de inúmeras cartas inéditas, cujas informações interessarão aos especialistas e ao público em geral. Arriscar uma síntese desse volume seria tanto uma confissão pública de imodéstia, pecado grave se considerarmos o caráter privado das correspondências, quanto uma indelicadeza semelhante a enviar uma interminável carta, na qual, contudo, os assuntos importantes são sempre tratados *en passant*. Por isso, prefiro discutir o problema levantado pelas organizadoras na "Apresentação". Trata-se de problema relevante, pois deu origem ao próprio livro.

> Esse livro nasceu de uma conversa informal, por ocasião de um congresso. [...] Pois a questão girava em torno de uma constatação óbvia para todos nós, interessados em literatura: a disparidade entre o volume de cartas – escritas por artistas, intelectuais, personalidades históricas – e o número reduzido de estudos. Por que tantas cartas produzidas e tão poucos trabalhos com leituras de tais cartas? [p. 9]

Sem a pretensão de responder definitivamente à pergunta, talvez seja possível mencionar um conjunto de motivos que ajude a redimensionar aquela disparidade. Motivos relacionados à forma pela qual a literatura foi concebida no momento em que se tornou uma disciplina acadêmica, ou seja, no início do século XIX.

Em primeiro lugar, os estudos literários encontraram guarida nos bancos universitários através da valorização da nacionalidade. O Estado-nação patrocinou a inclusão dos estudos literários no rol das disciplinas acadêmicas desde que, por sua vez, esses estudos se comprometessem a identificar a gênese e a formação do "espírito nacional". E como se supunha que ele se manifestava no emprego de uma língua particular, os homens de letras se profissionalizaram como filólogos e historiadores literários. De um lado, estabeleciam, no caso das línguas românicas, o caminho da lenta afirmação da língua nacional em relação ao latim – já no caso alemão, tratava-se de descobrir evidências para a idealizada continuidade com o grego. De outro, a lenta afirmação da língua nacional podia ser mais bem evidenciada através da emergência da literatura pátria. A história literária, então, convertia-se numa espécie de museu vivo do surgimento de uma consciência linguística própria, vale dizer, do surgimento do decantado "espírito nacional".

O esforço dos professores e dos pesquisadores de literatura se concentrava então na busca do mesmo resultado: a afirmação da nacionalidade. Numa metáfora bem ao gosto da historiografia oitocentista, diríamos que, à sombra dessa frondosa árvore, frutos os mais diversos podiam ser reunidos sem causar estranheza. Afinal, as diferenças entre escritores individuais importavam menos do que a "semelhança" fundamental: o solo pátrio. Tal critério sustentava a escrita de volumosas histórias literárias, cuja enumeração enciclopédica de autores e títulos provavelmente estimulava o ceticismo de leitores que duvidassem da equivalência automática entre o hábito de citar inúmeras fontes e o ato de ler as inúmeras fontes citadas. Talvez na época essa fosse uma questão impertinente, pois a ideia de nacionalidade privilegiava o mesmo, a semelhança, a unidade, em detrimento do outro, da diferença, da pluralidade.

Uma segunda forma de legitimação dos estudos literários surgiu no desenvolvimento dos estudos de teoria, que começaram a dominar as universidades após a Segunda Guerra Mundial, parcialmente como resultado do colapso do modelo oferecido pelo Estado-nação. É verdade que, já nos últimos anos do século XVIII, Friedrich Schlegel e Novalis haviam apresentado notáveis intuições relativas à natureza particular da literatura, compreendida como um discurso com regras próprias. É também verdade que, no final dos anos 1910 e nos anos 1920, o Formalismo Russo e o Círculo Linguístico de Praga estabeleceram conceitos e métodos fundamentais para o desenvolvimento posterior da teoria da literatura. No entanto, foi só a partir do final dos anos 1940 que os estudos de teoria se transformaram numa força que, nos anos 1960 e 70, chegou a ameaçar e mesmo a suplantar a hegemonia dos trabalhos de história literária.

Ainda que divididos em correntes algumas vezes antagônicas, os estudos de teoria partilhavam uma característica comum: a busca da especificidade do literário. Especificidade que devia ser descoberta através de uma abordagem intrínseca do texto

literário – entendido como um arranjo verbal autônomo, portanto, capaz de determinar suas próprias regras. Tratava-se de levar adiante o programa proposto por Roman Jakobson num célebre ensaio, "A nova poesia russa" (1921): "O objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária".[1]

A distinção é sutil e possui sérias consequências. "Literatura" é uma instituição social que envolve autores, leitores, críticos literários, professores, alunos, o Estado, a imprensa, o mercado editorial. Portanto, o estudo da "literatura" necessariamente supõe sua inserção num contexto histórico, pois as formas de circulação do objeto literário se modificam ao longo do tempo. "Literariedade", porém, refere-se à pesquisa dos componentes intrínsecos de uma obra literária, independentemente das circunstâncias sociais. Por isso, no auge do entusiasmo formalista, Osip Brik chegou a declarar que o *Eugênio Onegin*, de Pushkin, teria sido escrito mesmo que seu autor nunca tivesse vivido, ou seja, esse era um texto que o sistema literário russo produziria mais cedo ou mais tarde. Nem a história, tampouco a nacionalidade e muito menos a biografia dos autores preocupavam os teóricos da literatura. A seu modo, eles também privilegiavam o mesmo, a semelhança, a unidade, em detrimento do outro, da diferença, da pluralidade.

Na verdade, historiadores e teóricos da literatura terminaram de mãos dadas, embora tenham protagonizado disputas ruidosas e polêmicas acaloradas – pensemos nos estudos literários no Brasil do final dos anos 1960 e dos anos 70. Pois não é verdade que os extremos se tocam? No caso em questão, a concepção que informava seus esforços tinha como base uma definição unitária e excludente: de um lado, a nação, e, de outro, a literariedade. O abismo existente entre esses conceitos era superado por um procedimento idêntico: o que excedia o limite deles não despertava o interesse dos estudiosos. Por isso, alternativas que evidenciassem a pluralidade possível de temas e a diversidade necessária de abordagens eram simplesmente desconsideradas.

Posso, agora, retornar ao problema enfrentado pelas organizadoras de *Prezado senhor, prezada senhora*: "Por que tantas cartas produzidas e tão poucos trabalhos com leituras de tais cartas?".

Ora, a história literária, comprometida com a afirmação da nacionalidade, e a teoria literária, às voltas com a pesquisa da literariedade, não tinham olhos para a epistolografia porque o domínio dos "estudos sobre cartas" não pode senão ser plural e diversificado. Esse é o domínio do contingente, do diverso; enfim, do humano, demasiadamente humano para ser traduzido numa única direção – a gênese da nacionalidade – ou num eterno retorno – a (re)descoberta da literariedade. Foi preciso, portanto, que o conceito de literatura conhecesse uma bem-vinda pluralização para que os "estudos sobre cartas" adquirissem direito de cidadania. Nesse sentido, a publicação quase simultânea de *Prezado senhor, prezada senhora*, da "Coleção Mário de Andrade" e da correspondência de Julio Cortázar talvez esteja anunciando uma nova fase para a pesquisa epistolográfica. Tal fase também parece anunciar a retomada do interesse pelo cruzamento da vida com

1 Apud SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p.15.

a obra; mas se trata de uma retomada complexa, pois, em muitos casos, é a obra do artista que forja seu estilo de vida e não o contrário, como supunha a crítica oitocentista de recorte biográfico. Ou seja, muitos criadores transformam deliberadamente a vida em material de experimentação estética; nesse caso, a biografia da obra é a mais completa tradução da vida – e nunca o contrário.

As organizadoras de *Prezado senhor, prezada senhora* resolveram o problema que as desafiou da melhor maneira: não tentaram escamoteá-lo, propondo uma abrangente "teoria da carta", mas decidiram preservar a dificuldade da questão, valorizando a irredutível pluralidade que informa e dá sabor aos 40 ensaios do volume:

> Se, por um lado, havia um desenho do perfil do livro – justamente pela seleção dos especialistas e dos seus respectivos campos de perícia –, por outro lado havia um leque aberto de possibilidades quanto aos procedimentos a serem adotados no tratamento do tema. A intenção era, exatamente, conseguir uma saudável diversidade no que respeita a zonas de preferência e a modos de abordar a questão. [p. 10]

Salvo engano, é por isso que o leitor não encontrará uma "teoria da carta" na "Apresentação". Pelo contrário, o que ali se oferece é uma descrição da origem e da consecução do projeto. Ora, como articular conceitos e abordagens gerais para tratar de objetos irredutivelmente particulares? Como estabelecer um único método se os caminhos são tão vários quanto numerosos os missivistas? Se compreendo bem, Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib estão propondo uma teoria pelo avesso, ou seja, estão sugerindo que não há propriamente uma "teoria da carta", mas tão-só uma "fenomenologia de cartas". Trata-se de uma importante contribuição metodológica. Os "estudos sobre cartas" deverão respeitar o caráter plural do objeto e, na medida do possível, apresentar uma análise de tipo fenomenológico da correspondência, considerando as circunstâncias de sua produção e recepção. Destacamos, assim, a contribuição no tocante ao reconhecimento da necessária diversidade das abordagens em virtude da pluralidade do objeto.

E como mencionei, a correspondência de um autor pode dirimir dúvidas sobre determinadas opções estéticas ou esclarecer procedimentos desenvolvidos ao longo de um amplo percurso. Isso sem mencionar a surpreendente possibilidade de uma intertextualidade própria ao domínio da epistolografia. O exemplo recolhido por Marcos Antonio de Moraes é sugestivo. Mário de Andrade, "leitor indiscreto denunciado pelas pegadas"[2] que deixa à margem de seu exemplar das *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, descobre-se sobretudo intrigado pela equivalência entre arte e solidão. Mais tarde,

> Dialoga com a afirmativa do poeta de que a experiência estética aproxima-se da 'experiência sexual, dos seus sofrimentos e das suas volúpias ao retomar depois a ideia em carta de fevereiro de 1942 a Fernando Sabino para

2 MORAES, Marcos Antonio de. "Orgulho de jamais aconselhar": Mário de Andrade e os moços. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora*: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 287.

rebatê-la. Talvez Mário tenha podido, ainda, reconhecer, no pequeno livro, o papel didático da carta de Rilke e associá-la a seu próprio empenho epistolar na formação dos moços.[3]

No final da "Apresentação", as organizadoras alertam para a "ameaça constituída pelo correio eletrônico, que, ao que tudo indica, fará cair em desuso a carta" (p. 10). Será mesmo? Ou será que a carta é apenas mais um capítulo da história da comunicação humana; história que também deverá incluir formas contemporâneas, como, por exemplo, o correio eletrônico, as mensagens enviadas por meio de telefones celulares, e mesmo as técnicas de interação através de meios audiovisuais? Noutras palavras, desde já os leitores de *Prezado senhor, prezada senhora* estarão aguardando uma nova carta de Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib. Esperamos que não demore a chegar.[4]

João Cezar de Castro Rocha é professor de Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

3 *Ibidem*, p. 287-8.

4 Versão da resenha De amantes, escritores, filósofos..., publicada no *Jornal da Tarde*, *Caderno de Sábado*. São Paulo, 28.10.2000, p. 2D.

ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA NO BRASIL: UMA BREVE HISTÓRIA DOS CORREIOS.

João Pinheiro de Barros Neto.

[São Paulo: Annablume, 2004, 202 p.]

Destaca-se o livro de João Pinheiro de Barros Neto devido à originalidade do tema: os correios no Brasil. Baseia-se na tese defendida pelo autor em Ciências Sociais na PUC-SP. Funcionário dos Correios, empenhou-se no estudo de sua história e, formado em administração, tece reflexões teóricas sobre estratégias administrativas. Conforme sugere o título, é revelador o modo como, ao expor e analisar os principais fatos da história postal brasileira, João Pinheiro oferece uma perspectiva histórica do país e de sua administração pública.

A leitura do primeiro capítulo, completada por informações presentes nos demais, permite delinearem-se alguns fatos significativos da "História postal" do Brasil. Os Correios mostraram-se necessários no país desde 1500, quando Pero Vaz de Caminha escreveu a carta ao Rei D. Manuel. No Brasil colonial e no Império, sua administração era patrimonialista: não se dissociavam o patrimônio público e o privado, sendo os cargos públicos doação do monarca. Em 1520, D. Manuel outorgou a Luiz Homem o cargo de Correio-mor do Reino, ou seja, concedeu-lhe o monopólio postal.

Como era impossível ao Correio-mor e a seus assistentes atenderem toda a demanda por serviços postais, foram estabelecidos em 1798 o Correio da Corte, gerido pela Fazenda Real, e a Administração do Correio no Rio de Janeiro. As cartas eram transportadas em paquetes, que faziam escalas de dois em dois meses

rebatê-la. Talvez Mário tenha podido, ainda, reconhecer, no pequeno livro, o papel didático da carta de Rilke e associá-la a seu próprio empenho epistolar na formação dos moços.[3]

No final da "Apresentação", as organizadoras alertam para a "ameaça constituída pelo correio eletrônico, que, ao que tudo indica, fará cair em desuso a carta" (p. 10). Será mesmo? Ou será que a carta é apenas mais um capítulo da história da comunicação humana; história que também deverá incluir formas contemporâneas, como, por exemplo, o correio eletrônico, as mensagens enviadas por meio de telefones celulares, e mesmo as técnicas de interação através de meios audiovisuais? Noutras palavras, desde já os leitores de *Prezado senhor, prezada senhora* estarão aguardando uma nova carta de Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib. Esperamos que não demore a chegar.[4]

João Cezar de Castro Rocha é professor de Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

3 *Ibidem*, p. 287-8.

4 Versão da resenha De amantes, escritores, filósofos..., publicada no *Jornal da Tarde, Caderno de Sábado*. São Paulo, 28.10.2000, p. 2D.

ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA NO BRASIL: UMA BREVE HISTÓRIA DOS CORREIOS.

João Pinheiro de Barros Neto.

[São Paulo: Annablume, 2004, 202 p.]

Destaca-se o livro de João Pinheiro de Barros Neto devido à originalidade do tema: os correios no Brasil. Baseia-se na tese defendida pelo autor em Ciências Sociais na PUC-SP. Funcionário dos Correios, empenhou-se no estudo de sua história e, formado em administração, tece reflexões teóricas sobre estratégias administrativas. Conforme sugere o título, é revelador o modo como, ao expor e analisar os principais fatos da história postal brasileira, João Pinheiro oferece uma perspectiva histórica do país e de sua administração pública.

A leitura do primeiro capítulo, completada por informações presentes nos demais, permite delinearem-se alguns fatos significativos da "História postal" do Brasil. Os Correios mostraram-se necessários no país desde 1500, quando Pero Vaz de Caminha escreveu a carta ao Rei D. Manuel. No Brasil colonial e no Império, sua administração era patrimonialista: não se dissociavam o patrimônio público e o privado, sendo os cargos públicos doação do monarca. Em 1520, D. Manuel outorgou a Luiz Homem o cargo de Correio-mor do Reino, ou seja, concedeu-lhe o monopólio postal.

Como era impossível ao Correio-mor e a seus assistentes atenderem toda a demanda por serviços postais, foram estabelecidos em 1798 o Correio da Corte, gerido pela Fazenda Real, e a Administração do Correio no Rio de Janeiro. As cartas eram transportadas em paquetes, que faziam escalas de dois em dois meses

nos portos do Rio de Janeiro, da Bahia e de Assu (que servia as capitanias de Pernambuco, Paraíba, Parnaíba, Maranhão, Piauí e Pará), para depois seguirem a Portugal. As leis já previam punições para os crimes de violar correspondência ou entregá-la maliciosamente à pessoa errada. Também em 1798 foram criadas a primeira agência postal brasileira, no interior da cidade de Campos, Rio de Janeiro, e a linha postal de Vila Rica (Ouro Preto) ao Rio de Janeiro. Todas as linhas postais contavam com um escravo e uma cavalgadura para cada estafeta.

Em 1808, com a chegada da família real portuguesa, criaram-se ligações postais com diversos países e entre as províncias, porém faltava uma Administração Central dos Correios. As cartas do Real Serviço dirigidas a autoridades públicas e a reinos estrangeiros eram isentas de pagamento, as demais tinham seu porte pago pelos destinatários e não pelos remetentes. Era comum o destinatário recusar-se a receber a carta e, por conseguinte, o serviço não ser remunerado, mesmo tendo a carta chegado ao destino.

A 7 de setembro de 1822, uma carta de D. Leopoldina e outra de Lisboa precipitaram a declaração de independência do Brasil por D. Pedro. E os correios foram meio de comunicação fundamental para o projeto da unidade do país. Finalmente, em 1829 foi instituído o Regulamento da Administração-Geral dos Correios no Brasil, unificando as linhas postais por meio de uma Administração-Geral da Corte e de Administrações Provinciais. Mediante pagamentos trimestrais ou semestrais e uma taxa anual, era possível receber em casa a correspondência. Quem não dispunha desse serviço precisava buscar as cartas na Administração. Se não o fizesse, todo dia 1º teria o nome publicado nos Diários, até que, no décimo segundo mês, as cartas atrasadas eram queimadas na porta do Correio.

Em 1842, com a distribuição domiciliar de correspondências no Rio de Janeiro, nas capitais e principais cidades brasileiras, os entregadores dos correios foram designados carteiros. É desse ano também o primeiro selo brasileiro, o "Olho de boi".

Mesmo com a administração patrimonialista, os correios passaram por acentuado processo de regulamentação no I Império. Já o II Império foi período de expansão e modernização dos serviços de comunicações no país, visto que D. Pedro II buscava trazer para o Brasil conquistas tecnológicas (telégrafo, telefone).

Com a República, os Correios passaram de uma administração patrimonialista para uma administração burocrática. Em 1894, subordinaram-se ao Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. Começou então o serviço de encomendas internacionais, emitiu-se a primeira série de selos comemorativos (4º Centenário do Descobrimento do Brasil – 1900).

Bem fundamentado na obra do sociólogo Alberto Torres, João Pinheiro enfatiza que essa época, até a década de 1930, marcou-se por baixa qualidade dos serviços públicos, inclusive dos correios. Os serviços postais eram confiados a agentes semianalfabetos, a instituição servia de encosto aos filhos-família; imperava a malandragem, como subtração de valores, furto de correspondência, emissão de vales falsos. Apesar dos problemas, o telégrafo, introduzido no Brasil em 1852, era um meio de comunicação muito importante para a política.

Eis que, conforme aponta João Pinheiro, ainda na década de 1930 foram tomadas medidas que garantiram

o soerguimento, a consolidação e o desenvolvimento dos Correios. O autor sublinha, em especial no segundo capítulo do livro ("Cultura organizacional: a contribuição da liderança militar"), o tradicional vínculo dos correios e telégrafos no Brasil com os militares. Tal vínculo constituiu-se desde antes da República, quando o então capitão do exército Cândido Mariano da Silva Rondon iniciou a construção de linhas telegráficas, para a segurança e integração nacional, do oeste com o litoral brasileiro.

A partir da década de 1930, formou-se nos Correios uma cultura de rígida disciplina e ordem. Merece destaque a atuação de José Américo de Almeida, o romancista d'*A bagaceira* (1928), como Ministro da Viação e Obras Públicas, de novembro de 1930 até julho de 1934.

O quadro era lamentável: aparelhos da companhia telefônica brasileira, públicos, eram instalados em residências particulares; nomeavam-se e promoviam-se administradores dos correios segundo interesses de políticos, não por mérito. Contrário a esses desmandos, José Américo de Almeida suprimiu despesas supérfluas e o uso particular de bens públicos. Instituiu concursos e uma comissão revisora, responsável por que as promoções obedecessem aos requisitos de "zelo, assiduidade e competência" (p. 60). Assim, o empenho por economizar e combater as relações de favor foi a forma de moralizar.

Datam de 1931 o Departamento de Correios e Telégrafos (DCT) e o primeiro serviço regular de correio aéreo brasileiro, o Correio Aéreo Militar (CAM). Em 1934, foi criada a Escola de Aperfeiçoamento dos Correios e Telégrafos (EACT), voltada para o preparo técnico e teórico do funcionalismo, até então "refúgio da indolência improdutiva" (p. 72) dos protegidos de partidos oficiais.

Ressaltando o uso de uniforme, João Pinheiro salienta que no Estado Novo a administração se tornou ainda mais marcadamente militar. Em 1941, houve várias realizações no DCT: a obrigatoriedade de inspeções nas agências; a publicação mensal do Boletim Informativo, indicando irregularidades a corrigir e providências a generalizar; a mecanização do serviço de telegramas na sede de várias diretorias regionais; a criação de institutos particulares de venda de selos. Também nesse ano, fundiram-se os Correios Aéreos Militar e Civil num único serviço de correio aéreo, o Correio Aéreo Nacional (CAN).

Novamente na década de 1960 verificaram-se grande ineficiência e desorganização nos serviços públicos, principalmente os postais, que sofreram com a defasagem de tarifas. O Departamento de Correios e Telégrafos (DCT) estava superado operacional e administrativamente: faltavam uma política tarifária adequada, o preparo de funcionários, a manutenção de equipamentos. As pessoas se aproveitavam da desorganização dos correios para se desculparem de compromissos não cumpridos.

Então, em 1969, originada da transformação do DCT, criou-se a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT), possibilitando recuperar-se a instituição. Houve um impulso modernizador e acentuada melhoria na qualidade, extensão e confiabilidade dos produtos e serviços dos Correios. Os funcionários passaram ao regime da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Iniciou-se o processo de mecanização da triagem da

correspondência, o serviço de distribuição domiciliária foi ampliado, padronizaram-se os envelopes, estabeleceram-se estratégias de *marketing*.

Por meio de depoimentos de funcionários dos anos 1970, João Pinheiro mostra a força dos militares, determinando uma ordenação nos serviços dos correios. Explica que a grande ação para firmar a cultura e o modo de administração militares foi a criação do Curso de Administração Postal, em convênio com a PUC-RJ, em 1971, e depois a Escola Superior de Administração Postal (ESAP), que funcionou até 1998.

Na década de 1980, a ECT começou a consolidar-se como agente da ação social do governo, atuando no pagamento de aposentadorias, na distribuição de livros didáticos, em campanhas de aleitamento materno. Em 1982, criou-se o SEDEX – Serviço de Encomenda Expressa Nacional, com coleta e entrega domiciliar, de até 5 kg, em no máximo 24 horas, entre as principais capitais do país. Também foram criados nos anos 1980 os postos de Correio Rural, atendendo as áreas rurais que ainda não dispunham de qualquer facilidade de comunicação postal.

No entanto, no fim dos anos 1980, essa imagem de eficiência não correspondia mais à realidade, marcada por falta de investimentos, greves, atrasos, reclamações. Assim, em 1989, começou uma nova etapa na história dos Correios, com a implantação do sistema de franquias para as agências da ECT. Conforme João Pinheiro esclarece no terceiro capítulo ("O modelo de gestão: entre o público e o privado"), a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT) é uma empresa pública, mas que se vale dos meios da iniciativa privada para atingir seus fins de interesse público. Ente paraestatal, fica no meio-termo entre o público e o privado. A ambiguidade se revela no nome: empresa (voltada para a produção, a exploração de um negócio) pública (referente ao coletivo, prestadora de serviço igualmente a todos os cidadãos). Quanto à questão do lucro, o autor considera justo e esperado que uma empresa, mesmo pública, consiga trabalhar com retornos positivos para a sociedade, inclusive monetários.

Por isso, embora polêmica, a adoção do sistema de franquias, típico de empresa privada, segundo João Pinheiro revelou-se útil, em busca de desenvolvimento mais ágil e com custos menores. Possibilitou expandir-se a rede de atendimento com investimento mínimo. O quarto capítulo ("A estratégia: do estatal ao privado") trata desse conflito entre o público e o privado. Como observa o autor, os Correios já haviam experimentado tal dilema desde o empenho por moralização e melhoria financeira na década de 1930. E recorda também a venda de selos por particulares nos anos 1940.

Em síntese, de acordo com o autor do livro, os Correios se consolidaram na década de 1930, no bojo de um Estado forte, que levou a instituição a se desenvolver e se modernizar. Decaíram depois de 1945, tendo-se recuperado desde 1969. E, no final dos anos 1980, buscaram na iniciativa privada, com o sistema de franquias, uma estratégia para manter alto nível de competitividade comercial.

Identificam-se, pois, quatro fases na história postal do Brasil, a partir de momentos importantes de reorientação organizacional. É interessante o fato de o autor apontar as correspondentes mudanças na concepção dos prédios dos Correios – vale lembrar que a própria palavra *correio* pode designar o prédio ou

a pessoa responsável pelas entregas. A primeira fase, inaugurada em 1878 com o edifício da rua 1º de Março no Rio de Janeiro, marcou-se pela suntuosidade das construções, semelhantes a palacetes. Na segunda fase, posterior à Revolução de 1930 e pautada pela criação do DCT em 1931, os Correios passaram a construções mais baratas, padronizadas e funcionais. A terceira fase teve início em 1969, quando se criou a ECT e se privilegiaram unidades intermediárias – centros de tratamento e distribuição. A quarta fase, a partir de 1989, é a das agências franqueadas por pequenos empresários.

João Pinheiro julga muito boa a qualidade institucional dos Correios, com base em seis critérios: cidadania (são fonte de emprego e de ação social), excelência (têm a confiança da população), moralidade (austeridade implantada nos anos 1930, inspeção sistematizada nos anos 1940), ética (empenho para punir os culpados por irregularidades), inovação (por exemplo, Aviso de Recebimento-AR, Registro) e continuidade (face empresarial mais intensa). Essas ponderações são o cerne do quinto capítulo, "A qualidade: uma avaliação organizacional".

Analisando as mudanças históricas brasileiras que os Correios acompanharam, o autor observa que a organização passou de instrumento de efetivação de interesses nacionais – a integração do território – a instrumento de expansão da nova lógica empresarial, das agências como lojas de conveniência. Então, enfatiza que, no imaginário popular e no senso comum, a instituição se distingue tanto da massa de organizações estatais, extremamente burocráticas e pouco eficientes, quanto do padrão privado da busca do lucro pelo lucro, visto ter forte ação social. Organização única que transita entre o público e o privado, desejando privilegiar as melhores características de ambos.

Essa imagem positiva de solidez se deve muito, segundo João Pinheiro, a seu longo período de administração militar, iniciado na década de 1930, e à formação de um corpo administrativo em escolas próprias. Os Correios desenvolveram-se por meio de um processo no qual a disciplina e a ordem constantes triunfaram sobre as soluções rápidas. Sempre tiveram forte apelo patriótico, visível até hoje no uniforme com a bandeira nacional na manga esquerda, e a maioria de seus empregados encaram sua função de entregar correspondência como socialmente importante, quase um dever cívico.

Questão relevante atualmente é que, embora a popularização da internet e do correio eletrônico parecesse o fim dos Correios, estes disponibilizaram em suas agências o acesso à rede mundial de computadores e muito se beneficiaram do comércio eletrônico, que teve grande expansão no país. Já perceberam que, se a simples correspondência tende a desaparecer, ao contrário permanece a necessidade de transportar objetos entre organizações e particulares. Também a infraestrutura do moderno sistema postal é usada pelo governo para expandir serviços bancários.

Apesar de toda a informatização moderna, os carteiros continuam fundamentais para a entrega da correspondência. Guardam endereços na memória, conhecem seus destinatários e possibilitam alto nível de serviço na distribuição domiciliar. Mesmo na cidade de São Paulo, ainda há uma triagem manual da correspondência pelos carteiros. O crescimento do número deles (de 30.214 a 36.974, de 1994 a 1999) sinaliza a importância do fator humano para a organização.

Dessa forma, sobressai a identidade positiva dos Correios e, portanto, das pessoas que neles trabalham. O autor atribui a boa qualidade à cultura da instituição, de formação militar, e à sua estratégia empresarial. Destaca os sentidos de honra e patriotismo, o comportamento acima de interesses pessoais e a não priorização do retorno financeiro. Nas palavras de João Pinheiro: "o valor real de uma organização pública ou privada reside nos ativos intangíveis: a reputação, a qualidade percebida, a credibilidade, continuidade e prestígio junto à comunidade" (p. 188).

Assim, o leitor amplia seus conhecimentos e ganha nova perspectiva para refletir sobre a história do país com *Administração pública no Brasil*: uma breve história dos correios. Na apresentação do livro, Oliveiros da Silva Ferreira, professor na Pós-Graduação do Departamento de Política da USP e de Relações Internacionais da PUC-SP, orientador de João Pinheiro, destaca que este procurou compreender a evolução dos correios sem preconceitos em relação à influência dos militares na instituição.

Ao mesmo tempo, para evitar o perigo de conclusões apressadas ou generalizações – e o autor de fato é cuidadoso e empenhado seriamente na pesquisa –, cumpre relativizar o sentido da importância da administração militar dos correios. O próprio João Pinheiro, ao aproximar modelo empresarial e modelo militar, reconhece as limitações da analogia: se em ambas as esferas se enfrentam situações competitivas com o intuito de vencer, a finalidade de comunicação dos Correios é o oposto do pendor bélico. E o pesquisador também indica que o poder militar, antes explícito, se tornou anônimo nos Correios. Ou seja, de fato administrar correspondências e entregas entre estados e países exige ordem e disciplina, o que não deve significar uma postura autoritária e violenta. Nesse sentido, é relevante o exemplo do escritor José Américo de Almeida, cujo objetivo foi combater o desperdício e os favorecimentos pessoais, indevidos numa instituição pública.

Portanto, conforme destaca o próprio João Pinheiro, a história postal brasileira serve para mostrar que uma organização estatal pode cumprir com eficiência seus objetivos no país. E a significação dos Correios, ambíguos entre o privado e o público, como empresa de serviço social que carrega com presteza e ética o valor da comunicação, parece sintetizada em sua etimologia controversa[1]: "bolsa de dinheiro", "correr".

Ieda Lebensztayn é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP.

1 Correio: "ETIM. esp. *correo* (1492), 'o que tem por ofício levar a correspondência', segundo Corominas, voc. de orig. contrv., que se prende ao v. lat. *currere* 'correr'; o esp. deve provir do cat. *correu* (d1196), provç. *corrieu* (c1000) 'mensageiro, correio', que parecem ligar-se ao fr. ant. *corlieu* 'id.', comp. no fr. de *corir* 'correr' + *lieu* 'lugar', tendo o voc. esp. absorvido o signf. do antigo esp. *correo* 'bolsa de levar dinheiro', homônimo de origem diferente. f. hist. sXV *correo* 'mensageiro, repartição que recebe e entrega correspondência', sXV *correo*, sXV *correeyo* 'saco, bolsa de dinheiro'." (HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

"É o homem que leva a correspondência rapidamente, a correr". A etimologia da palavra é controversa, segundo M. Lübke. (NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Com prefácio de W. Meyer Lübke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955).

QUANDO O CARTEIRO CHEGAR. FOTOGRAFIAS.

Mário Rui Feliciani.

[São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, 152 p.]

O caderno de "Imóveis" da *Folha de S. Paulo*, em 26 de abril de 1998, determinava tendências decorativas de "caixas de carta": "Esqueça aquela caixinha de alumínio, velha e manchada, pregada no portão: dá para manter a correspondência em segurança sem comprometer a aparência da casa". Alguns anos antes, a câmara fotográfica de Mário Rui Feliciani captava justamente a beleza humilde dessas "caixinhas" nos casebres da periferia da capital paulista e arredores. Essas imagens, expostas em 1995 na Agência dos Correios Central de São Paulo e, em seguida, em outros espaços culturais, suscitaram manifestações de apreço popular. Entre setembro de 2006 e março de 2007, foram também exibidas no Musée de La Poste, em Paris. Reunidas no livro *Quando o carteiro chegar*, organizado pelo editor Cláudio Giordano e pela artista gráfica Cláudia Lammoglia, essas fotos de grande voltagem lírica poderiam ter por epígrafe um trecho de carta de Aluísio Azevedo a um amigo, em 1912, transcrita no volume. Na missiva, o autor de *O cortiço* desvela a sua grandeza de alma, espelho fiel desse comovente livro de imagens: "Meu coração não pertence aos felizes e bem dotados pela sorte; meu coração pertence [...] aos desamparados".

Os artefatos produzidos em série também revelam aspectos da cultura de um povo. As caixas de correspondência suntuosas em "estilo colonial" com brasão da república (!) ou pombos-correios em alto-relevo, "em latão dourado" com leão em destaque, ou ainda, imitando "bolsa do correio norte-americano", sublinham, em grande parte, o desejo de ostentação econômica e a amplitude de nossa dependência cultural. Quando, porém, nos debruçamos sobre instrumentos de fatura popular, encontramos um mundo muito maior de sugestões antropológicas.

As caixas de correios que enfeitam residências modestas, nascem sob o signo da adaptação, da reciclagem de materiais, tornando-se objetos únicos. Uma lata de tinta vazia recebe uma abertura horizontal no fundo; dependurada em uma árvore, diante da casa, espera pelo carteiro. Ripas e compensados de madeiras, coloridos ou não, calhas de PVC, folhas-de-flandres, ganham também a forma de receptáculos. Amarradas em traves, mourões, incrustadas em muros toscos, encarapitadas em portões, as caixas destacam-se na fachada pobre. Confirmam, enfim, que a "necessidade é a mãe da invenção", na afirmativa certeira de Feliciani. A singularidade desses objetos e a capacidade que a fotografia tem de potencializar esteticamente o prosaico pela tomada do ângulo, pelos contrastes da cor, pelo inusitado das formas em seu ambiente, etc, garantem o aspecto artístico das imagens, a "plasticidade" notada por Arcângelo Ianelli na apresentação do livro. O fotógrafo promove, assim, como Manuel Bandeira na poesia, a nobilitação do "humilde cotidiano".

Para além do caráter estético, pode-se explorar o plano simbólico dessas imagens de caixas de correios. Afinal, o que significa a insistência em se recriá-las como pequenas casas? Tanto as caixas-casas produzidas em série, quanto as mais simples reproduzidas no livro, possuem certamente um traço metonímico. Evocam inicialmente a "hospitalidade" com que se abrigam as notícias dos parentes e amigos distantes. Como a carta possui um traço anímico, pois sempre traz algo da "alma" de

quem a escreveu, cabe ao destinatário acolher o "outro" (representado pela missiva) em ambiente familiar, aconchegante. Impõe-se também a noção de "segurança", de "privacidade". A fissura que acolhe a carta, símile do "cofrinho" de moedas, realiza, enfim, o trânsito possível do espaço público para o privado. Na caixa-casa comprada em qualquer estabelecimento de material de construção, vigora a exigência de uma sobriedade sensaborida ou a ostentação dos detalhes de uma luxuosa "casa de boneca". Naquelas fabricadas por gente simples, acentua-se o traço primitivo dos inconfundíveis telhadinhos dos desenhos de criança. Irregulares, precariamente pintadas, essas caixas de cartas tornam-se, assim, símiles em escala menor da própria casa do dono, construída sob o signo da dificuldade, da improvisação.

Na vilegiatura pelas imagens de *Quando o carteiro chegar*, intriga a necessidade desse homem mais simples, vivendo em aglomerados de ruas sem nome, de produzir um artefato para acolher um tipo de documento que, provavelmente, só receberá uma vez na vida, outra na morte. Compreendo essa atitude como um ajuste psicológico e um procedimento de afirmação social. Ter caixa de correio pode significar a posse efetiva de um endereço, traduz o desejo de ter uma identidade reconhecida socialmente, afinal, em última instância, os Correios poderão, algum dia, localizá-lo. Ou, em poucas palavras, as caixas de correspondência rústicas expressam a recusa da exclusão social e a humanização da existência marginalizada. Daí a vontade que esse homem tem de valorizá-la, pintando-a, enfeitando-a com desenhos de corações, setas, flechas etc. E para que não haja dúvida de sua visibilidade e importância, escreve-se nela "cartas", "correio", em caligrafia descuidada, mas impositiva.

No campo das expressões psicológicas inusitadas, Mário Rui Feliciani, em sua saborosa linguagem cronística, relata a história do idoso Saravá, mentalmente desajustado, distante da mulher e dos filhos que um dia o abandonaram. Como um totem da solidão, da impossibilidade de diálogo com o mundo, erige-se a sua caixa de correios: um bloco de cimento com a abertura voltada para baixo, pintado, coberto por uma folha de latão, amarrado a um caibro e... sem a fissura que pudesse acolher a correspondência. O sofrimento é permanentemente revivido nesse desejo de comunicação (a presença da caixa de correio) e na sua impossibilidade (a ausência da fenda). De um lado, a abertura para a esperança, de outro, o fechar-se do ressentimento. Ou, nas palavras do fotógrafo: "A caixa fechada. Pintada com cuidado. A carta que nunca vem. Que não quer que venha. Que quer que venha. A falta da fresta na caixa".

Quando o carteiro chegar torna-se um marco na produção editorial sobre a história das condições materiais da correspondência no Brasil. Deve ser valorizado pela qualidade artística das imagens e das reproduções, pela quantidade de reflexões que instiga, pelo sentimento lírico evocado pelas fotos. Aguardemos agora um livro de crônicas de Mário Rui Feliciani, narrando as peripécias vividas ao fixar amorosamente as singelas caixas de correio da periferia.

Marcos Antonio de Moraes é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. Organizou a *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* [Edusp/ IEB-USP, 2000]. Prepara a edição da *Correspondência reunida de Mário de Andrade*.

PAIXÃO PAGU:
A AUTOBIOGRAFIA PRECOCE DE PATRÍCIA GALVÃO

Patrícia Galvão. [São Paulo: Agir, 2005, 159 p.]

Publicada em 2005, *Paixão Pagu* é uma carta autobiográfica em forma de diário escrita por Patrícia Galvão em 1940 a seu companheiro Geraldo Ferraz. Trata-se, assim, de obra escrita para o outro e para si. Na tentativa de fazer o outro compreender sua vida, ela também tenta dar um sentido à própria trajetória. A carta é, além disso, um oferecimento de Pagu a Geraldo: ela lhe conta a história de sua vida como forma de consideração e amor, num texto que tenta desvendar e compreender toda uma existência marcada pela dor que a escritora suportava para ser a mulher forte que era.

Até os dezesseis anos, Pagu morou no Brás, bairro paulistano, sendo criada num ambiente pequeno-burguês, naquela mentalidade moralista típica da gente remediada: "Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vila operária" (p. 56-7). O cotidiano doméstico parece ser pequeno demais para toda a sua ânsia de vida. A relação com os homens e com o sexo, talvez decorrente de um aborto precoce, é tumultuada e mistura repulsa e atração, sentimentos que também iriam confundir-se no seu relacionamento com Oswald de Andrade: "Porque com o amor veio o gosto amargo da repulsa pelo sexual. A aversão pela cópula. Mas havia a satisfação da dádiva" (p. 54). E é de forma recalcitrante e desconfiada que Pagu se aproxima de Oswald, com quem passaria a viver no final de 1929. Temos a impressão de que seu verdadeiro intento era sair da casa dos pais, e não viver com ele. Talvez ela, muito jovem, nem refletisse direito sobre seus impulsos: simplesmente se entregava à vida e ao desejo de libertação, do mesmo modo que se doava à militância. Oswald, por sua vez, parece nunca ter tentado conhecer a fundo a personalidade da companheira. Pagu, como ela mesma notou, era mais um item em sua coleção de extravagâncias de rapaz burguês, mas isso não anula a importância que ela exerceu em sua vida. A paixão e a coragem de Pagu contaminam o autor de *Um homem sem profissão*[1], fazendo-o ver a realidade de outra maneira: "Ele admirava em mim minha coragem destrutiva, a minha personalidade aparente. Procurava em mim o que outras mulheres não possuíam" (p. 62-3).

E a Pagu admirada pelos leitores até hoje é a da personalidade aparente: mulher forte, decidida, moderna em todos os sentidos da palavra, determinada, enfim, uma fortaleza. A carta nos mostra os alicerces de sua força, o quanto custou ser a mulher que era, na época em que viveu. E esse outro lado de sua personalidade é tenso, dolorido, marcado pela desilusão, mas igualmente generoso e destemido. Não é fácil, para o leitor que vê na escritora um exemplo de conduta, entrar em contato com a matéria bruta dos sofrimentos por ela vividos, a permanência dos valores contra os quais tentava lutar, numa luta injusta – era muito mais simples para Oswald, sendo homem, tomar atitudes liberais, esquecendo-se da exclusividade e do ciúme

1 Nos romances da trilogia de *Os condenados*, há a presença de uma militante política, a Mongol, que parece provocar uma virada no ponto de vista do protagonista burguês. Menos precisa, a influência de Pagu na vida de Oswald não foi, entretanto, menos forte considerando-se, por exemplo, a atuação política do criador de *Serafim Ponte Grande*, nos anos 1930.

monogâmico; para Pagu, o peso das atitudes do companheiro era outro. Enquanto ela lutava contra os valores pequeno-burgueses que não suportava, Oswald, sincero, conta-lhe suas aventuras com outras mulheres. Não havia a piedade pela mulher ou a hipocrisia, tão comuns no casamento modelar burguês. É por isso que ela diz: "Ainda hoje o meu agradecimento vai para o homem que nunca me ofendeu com a piedade" (p. 63).

Ainda assim, a desigualdade não desaparece, por causa da própria situação diferente do homem e da mulher fora de casa, e da educação diversa que receberam. Enquanto Pagu está às voltas com os desconfortos da gravidez, Oswald conta, placidamente e em detalhes, suas aventuras sexuais. O relacionamento dos dois é uma mistura estranha de casamento patriarcal e união revolucionária, mas no fim das contas é à mulher que cabe o sofrimento e a resignação; e essa dor, assim como as outras, a escritora não esconde porque o questionamento central de sua carta é a própria vida, e na busca por um sentido a sinceridade não pode ser evitada.

Pagu surge, muitas vezes, como uma eterna deslocada, uma solitária, uma rebelde. Parece só ter encontrado descanso ao lado de Geraldo, seu companheiro e amigo. Inquieta, parecia não se sentir à vontade se não estivesse em movimento. Era uma daquelas pessoas para quem a vida, dada em seus limites de classe social e sexo, não basta.

Para a escritora, ter filhos podia significar a chance de dar um novo sentido à vida. Porém, dada a concepção materialista de vida que abraçou, "considerava anormal toda espécie de sentimento" (p. 66). Pagu sofria evitando o carinho por Rudá, o filho que teve com Oswald, e lutava para sentir amizade pelo companheiro, recalcando suas emoções. Seu sentimento de rejeição e desvalorização de si é forte nessa época. Devia comportar-se como mulher revolucionária enquanto Oswald recaía num patriarcalismo lamentável: ao perceber que Pagu queria sentir prazer, ele se irritava, insinuando promiscuidade, encampando a conhecida história de que a mulher que deve sentir prazer é a prostituta, enquanto que à esposa cabe tolerar e sofrer as dores do sexo e do parto, como reza a Bíblia. Ele podia sentir prazer e de formas diversas; Pagu não.

Ao mesmo tempo em que rejeita, assim, a ideologia de seu meio social de origem, Pagu tem de abafar os sentimentos para cumprir aquilo que, para ela, seria o ideal da mulher socialista: "mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo" (p. 70). Para se libertar, Pagu pagou um preço, sem titubear, enfrentando o sofrimento. Preço esse que, em todo caso, talvez tenha saído bem menos penoso do que o das mulheres que permanecem nos trilhos "confortáveis" da vida familiar e dos estereótipos femininos, pois foi fruto de sua escolha, do exercício pleno de sua liberdade.

É sem admirações por títulos, pompas e nomes que a escritora vê as rodas literárias de seu tempo. Analisa com olhos frios e penetrantes os literatos argentinos que conheceu no final de 1930 (assim como, em *Parque industrial* (1933), teve o topete de ironizar o salão de D. Olívia Guedes Penteado, a "madrinha" dos modernistas), comparando-os aos brasileiros, estes e aqueles vivendo as "mesmas polemicazinhas chochas, a mesma imposição da Inteligência" (p. 72); sente-se, assim, à margem dos círculos intelectuais de sua época. Pagu era exigente e procurava um sentido maior para a sua vida, durante a juventude; sentia um "anseio pelo muito grande que [...] não sabia o que era"

(p. 71). Mas não queria as coisas pela metade; como se doava integralmente, queria um sentido que preenchesse sua existência. Oswald, ela sabia que não valia a pena; não a amava e, além do mais, a personalidade dela, marcada pela independência, dificilmente o toleraria ou se conformaria a dedicar-se a um homem como o centro de sua vida. Na Pagu jovem há um entusiasmo fremente, que ela tenta represar. Uma ânsia por algo que não sabe definir, uma busca solitária.

Durante a narrativa, a carta apresenta pausas, que geralmente antecedem mais um dia de escrita de suas lembranças. Esses trechos de transição entre dois momentos são bastante líricos, e se aproximam da linguagem de algumas passagens de *A famosa revista*, de 1945, romance pós-utópico escrito a quatro mãos com Geraldo Ferraz. Na carta, os trechos fazem a ligação entre o presente e o passado: ao evocar a presença de Geraldo, a escritora parece reunir forças para retornar à narração do que passou. Além disso, como mencionado no início, o texto de Pagu constitui-se como uma mistura de gêneros daquilo que a crítica francesa denomina de "escrita do eu"[2]: carta, diário, autobiografia e também memória compõem sua estrutura. A carta, traço dominante da obra, determina seu formato, pois Geraldo é o destinatário dessa "vida passada a limpo", que pressupõe um fim e um recomeço, talvez sem as ilusões do passado; o diário surge na organização fragmentária da narrativa, dividida em dias (como se fosse impossível contar, num fôlego só, tamanha carga de vivências); podemos ligar a autobiografia ao *Bildungsroman*, na tentativa de dar sentido a uma vida que se conta; só que a formação, no caso de Pagu, é *negativa*, como veremos; e por fim a memória, pois seu relato contém o retrato de uma época. Essa forma instável do texto fala não somente de uma experiência singular, impossível de ser limitada em moldes pré-definidos, como também da situação social dilacerada da mulher militante. Frente à nossa tradição literária de memórias e autobiografias de homens pertencentes às classes dominantes, a própria forma do relato de Pagu fala de como a "escrita do eu" pode ocorrer de maneira diversa quando seu autor destoa do quadro social predominante nesses gêneros literários. Assim como em *Parque industrial* e *A famosa revista*, o gênero, em *Paixão Pagu*, vai se inventando conforme as forças criadoras e as exigências subjetivas de sua autora, e não o contrário. Aí o caráter libertário da estética de Patrícia Galvão, que se harmoniza com seu trajeto político.

O fervor com que Pagu abraça a causa comunista se deve ao fato de ela ser uma mulher de ação, que não se satisfaz com teorias de gabinete, como vemos no trecho seguinte, belo pela forma como é escrito e pelo raciocínio que desenvolve:

> [...] a satisfação intelectual não me bastava... A ação me fazia falta. As teses isoladas irritavam-me. Era necessário concretizar [...]. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força. [p. 77]

E enquanto ela vai se envolvendo cada vez mais com o comunismo, a decepção em relação a Oswald continua; seu companheiro e o filho dele, Nonê, "apostavam a primazia da conquista de Maria, uma empregadinha bonita que ajudava a governanta" (p. 77). É bem provável que Oswald de Andrade tenha inspirado o personagem

2 Ver, por exemplo, GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.

Alfredo, de *Parque industrial*, que assedia a empregada enquanto lê Marx e acaba fracassando em sua tentativa de adesão à causa proletária. A seriedade de Pagu em relação à militância não vê sentido nas atitudes de Oswald, capazes de, no máximo, chocar a burguesia moralista.

A juventude de Pagu é uma fase de extremos, misturando ápices de depressão e de energia. É no cais de Santos que ela encontra, na prática, o sentido de sua vida, num sentimento quase religioso de entrega à causa. Ingressa no Partido Comunista, assim, pronta para receber ordens, com a humildade respeitosa dos novatos que sabem que têm muito a aprender. Continua a condenar, mais ainda, o sentimentalismo e a falta de firmeza que porventura sente; sua vida pessoal começa a desaparecer. É depois da primeira prisão, em Santos, quando foi pega distribuindo manifestos na rua, que o Partido começa a ditar os rumos de seu destino: "Exigiam minha entrada numa fábrica. Eram necessários uma nova vida e um novo nome" (p. 85). E, como trabalhadora, em Santos, vive momentos felizes e grandiosos em sua simplicidade: "Eu lutava [...] e por todas as pobres crianças do mundo [...]. Pensando na minha luta, na minha vida, senti e disse que era feliz" (p. 86).

E há também a admiração pelos companheiros de militância. O preto Herculano a "entusiasmava com sua independência e honestidade", sendo a recordação mais pura dessa época de sua vida. Ele, ao que tudo indica, inspirou um personagem de *Parque industrial*, o militante negro Alexandre, que morre tragicamente em meio a uma luta fracassada, no desfecho do romance – como aconteceu com Herculano na vida real. Ele salvou Pagu dos tiros da polícia, mas foi atingido nas costas e não resistiu; ela prosseguiu o comício, em meio ao choque da perda do amigo: "conservava a bandeira vermelha na mão dolorida pelo último arranco de Herculano para me salvar dos tiros" (p. 89).

Com o passar do tempo, Oswald vai para segundo plano, e a relação com ele fica menos amorosa e mais de camaradagem e amizade. Quando Pagu sai da segunda prisão, é ele quem a auxilia. A próxima missão que o Partido lhe destina, incomodado com sua origem pequeno-burguesa, é a proletarização no Rio de Janeiro. Nada de trabalho intelectual, nada de relações com aqueles considerados burgueses. Pagu é obrigada a se desligar de Oswald, "considerado elemento suspeito por ligação com certos burgueses" (p. 95), assim como uma das militantes de *Parque industrial*, Otávia, teve de se afastar de seu namorado "burguês".

Após virar operária, no Rio, o PC adquire confiança em sua militância. Note-se como é cega a aplicação que o Partido faz, no contexto brasileiro, de doutrinas pensadas para o meio soviético, ou nem isso, simplesmente copiadas de cartilhas de vulgarização do marxismo. Mas Pagu está fascinada com o Partido; para ela, a confiança depositada em seu trabalho era um momento de glória. É dessa época de trabalho operário que nasce o miolo do cotidiano descrito em *Parque industrial*, cujas páginas guardam o calor da militância e também as dores da vida pessoal, bastante transfiguradas, como podemos ver.

Apesar de toda essa forte idealização, e de toda a empolgação da juventude, Pagu nunca deixa de reparar que os comunistas se atêm às aparências (como no caso da exigência de sua proletarização) e manipulam o sofrimento politicamente. É o caso de uma criança pisoteada por um cavalo durante um comício, cuja mãe tem

que desfilar, sob ordem dos líderes, com uma bandeira ensanguentada antes de poder socorrer a filha.

Pouco a pouco, fica claro o enorme controle que o Partido exerce sobre sua vida, fazendo dela um joguete. Para o PC, tudo o que não é estritamente proletário é suspeito. Em seu relato, Pagu desenha a filosofia tacanha dos dirigentes que a afasta do Partido de forma arbitrária. Contudo, Pagu não desiste da luta: não fosse esse afastamento, *Parque industrial* não existiria, pois o romance nasce como resposta à rejeição injusta sofrida pela escritora. É um romance cujo primeiro fim prático é a ação direta na vida de uma militante, e que mesmo assim destoa paradoxalmente dos ditames do realismo socialista. "Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem" (p. 112). Não houvesse essa parada, provavelmente o romance, que é uma forma de refletir sobre o que foi vivido, não seria escrito. Oswald é o grande incentivador do nascimento da obra e nesse meio tempo os dois tentam retomar uma vida comum. Mas Pagu agora sente repulsa pelo amante, e amizade pelo camarada. E escreve o romance desconfiando de sua capacidade:

> Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar. [p. 112]

Ela também chega à conclusão de que são as afinidades de pensamento que a unem a Oswald. A luta política surge, nesse período de afastamento, como a única certeza de sua vida e, mais lúcida e experiente, ela enxerga todos os defeitos do companheiro e sente repugnância. O Partido é uma forma de escapar da vida mesquinha e medíocre como mulher de Oswald, bem como uma forma de não retornar à casa dos pais. Por isso Pagu se dedica a ele de forma tão fervorosa: é o único lugar em que é alguém importante, capaz de ações que trazem mudanças nas quais acredita:

> Se o Partido precisasse de mim, deixaria de lado qualquer experiência, qualquer aspiração. A minha vida não estava ali em minha casa. Eu já não me pertencia. [p. 114]

O fervor militante de Pagu, que até hoje impressiona, decorre, além da generosidade de sua revolta, do fato de que, para a grandeza de suas aspirações, o único caminho era a entrega total ao comunismo, que a libertava como mulher. Por isso ela tolera as arbitrariedades e a manipulação do Partido em sua vida, pois as escolheu e aceitou conscientemente; daí a insistência de seu idealismo, ignorando a "lama" do PC.

Ao ser chamada de volta para o Partido, Pagu chora de alegria, mesmo sob as condições impostas para a missão: "Não poderia discutir, mas apenas obedecer. Nem uma pergunta poderia ser feita e nem uma refutação às ordens transmitidas" (p. 116). O lodo vai subindo, todavia Pagu mantém o ideal de pureza, pensando que o sacrifício vale a pena. Ela insiste em não perder os sonhos, o sentido de grandeza de seu envolvimento. O PC a obriga a ser falsa, maquiavélica, a trair os amigos e se insinuar a homens em troca de informações. Mas o aviltamento vai longe demais, cerceando e humilhando a liberdade da escritora, que questiona a moral revolucionária:

> Honra era servir à revolução. Moral revolucionária. Tudo o que serve à revolução é moral. Imoral tudo o que está contra ela. E a dignidade humana? Pode-se ser dignamente revolucionário sem se ser dignamente humano? Mas o que vem a ser dignidade humana? [p. 122]

A vigilância ideológica extrema, que reaparece como pesadelo em *A famosa revista*, e o maquiavelismo incoerente do Partido, para o qual "todos os meios eram meios" (p. 125), começam a incomodar, pois são muito claros. A novata ingênua e fervorosa, que buscava a aprovação e a confiança do Partido, percebe que seus ideais não passavam de quimeras. "Começava a ver lama demais" (p. 125).

E quando o PC exige dela o mesmo que a sociedade exige da mulher integrada na família ou na marginalidade – a humilhação, a dependência, a prostituição – Pagu vê que o caminho diferente que tomou levava ao mesmo lugar. Por ter fama de mulher independente, o Partido a nomeia para trabalhos de espionagem, que envolvem sedução e sexo. Rebaixada em sua liberdade, ela perde as ilusões e se entrega em troca de informações, sendo tratada como meretriz. Mas as ideias de sacrifício ainda são capazes de mantê-la a serviço do Partido; as ilusões, quando muito fortes, são a tábua de salvação de uma vida que sem elas é vazia: "A minha fé continuava inabalável [...]. Lutaria até cair aos pedaços" (p. 134). O PC era sua razão de vida. Seus dois romances, aliás, destoam do quadro geral de nossa literatura justamente por causa desse seu envolvimento direto e intenso com o comunismo, e de sua estética bastante ligada às exigências do vivido.

Depois dessas experiências decepcionantes, Pagu embarca rumo à URSS, frustrada. Não vê nada de extraordinário no fato de viajar, e a desilusão faz com que se sinta ansiosa e entediada: "Maior ou menor centro, a mesma humanidade, a mesma exploração de uns pelos outros, a mesma dominação de uma coisa sobre outra" (p. 138-9). Durante a viagem, revela seu incômodo com a falta de liberdade que a condição feminina muitas vezes implica. Pelo modo como é vista, a mulher geralmente constitui sua personalidade como uma presa, cheia de atrativos, voltada para o exterior. E Pagu fica profundamente desconfortável nessa situação, que acaba atingindo as mulheres de modo uniforme: "Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim [...]. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas" (p. 139). E é nesse ponto que sua autobiografia ganha um novo sentido, também consistindo na narração da luta de uma mulher para constituir-se como *sujeito* – da história e de sua própria vida. Mas na viagem, é uma Pagu insensível e indiferente, traumatizada pelos choques, que surge. Só consegue ver um mundo pobre, vazio e explorado, desprovido de sentido. Viajou ao fim da noite...[3]

> Procurava talvez a humanidade e ela não existia na humanidade. Tudo me decepcionava. Não sabia o que procurava, mas não encontrava nada. Nada. [p. 142]

Mesmo assim, é uma Pagu entusiasmada que entra na Rússia, a "terra da revolução realizada" (p. 147). Suas

3 Faço menção, aqui, ao romance de Louis-Ferdinand Céline, *Viagem ao fim da noite* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004). Nele, o protagonista desiludido narra sua peregrinação pelo mundo, após ter participado como combatente na Primeira Guerra. Mas as semelhanças param por aqui: o pessimismo de Céline é muito mais violento que o de Pagu, e redundou em apoio ao nazi-fascismo, tornando-o um escritor maldito.

convicções comunistas se reafirmam e sua empolgação renasce momentaneamente. É difícil, para a escritora, abandonar o anseio por grandeza e encarar o nada que vislumbrou durante a viagem – versão incipiente do vazio de mercado que tomou conta do mundo atual, totalmente dominado pela exploração e suas ideologias, como desenhou o escritor francês Louis-Ferdinand Céline em *Viagem ao fim da noite*: "comércio e mais comércio, esse cancro do mundo, resplandecendo em reclames aliciadores e pustulentos. Com mil mentiras delirantes"[4]. O avesso exato da esperança, avesso que constitui a matéria dos romances de Céline. O egoísmo que jaz no fundo do enorme vazio das ações sem sentido e sem coerência dos homens. As crianças pobres e esfomeadas que vagam pela URSS – "como se o mundo estivesse se desfazendo sem que eu me apavorasse" (p. 150).

Em toda a extensão da carta autobiográfica de Pagu, há um movimento entre a ilusão e a desilusão, que também está presente em *Parque industrial* (o romance oscila entre os ditames do realismo socialista e uma consciência forte da degradação da classe operária brasileira, herdeira da escravidão), ambivalência que acaba marcando fortemente a biografia de Pagu. A carta, além disso, articula dois tempos. No *presente*, temos o tempo da desilusão, que permeia a narração do passado com comentários e dá forma ao ponto de vista, tentando compreender o que foi vivido e mantendo acesa a chama do idealismo, mas de maneira diferente; é uma esperança humanista, semelhante à de *A famosa revista*. No *passado*, temos o tempo das ilusões, do excesso de vida e de entrega, das ações que levaram ao conhecimento. Só que, quanto mais passa o tempo, menos ilusões vão restando. É como se a carta fosse escrita numa escala descendente, como se o sofrimento não produzisse frutos (como vai contentar-se com a desilusão quem sonhou com muito mais que isso?), como se o sentido procurado não fosse plenamente alcançado, constituindo assim um "inventário de perdas".

A imagem que Pagu fez de si, em sua juventude (mulher forte, inabalável) correspondia a seus ideais e ilusões. Quando eles se enfraquecem, consegue se ver com maior lucidez e desfazer o mito de si mesma que criou quando jovem, despindo também a imagem de "musa modernista" criada por Oswald, Tarsila e Raul Bopp, que recitava poemas de forte apelo erótico no Teatro Municipal. Por isso a obra causa sofrimento também no leitor, que se coloca no lugar ora da escritora, ora do destinatário. Trata-se de um processo de autoconhecimento que também corrói nossas ilusões pessoais, ao dar maior complexidade à figura da escritora, mostrando todo o sofrimento suportado por aquela mulher aparentemente inquebrantável, estranha mistura de lucidez e idealismo, que se atirou, com a mesma coragem da militante, nos desvãos de sua memória e de sua vida.

Bianca Ribeiro Manfrini é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Foi bolsista da FAPESP.

4 Ibidem, p. 212.

A ARTE DE ESCREVER CARTAS

Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio.
Organização, tradução e notas de Emerson Tin
[São Paulo: Editora da Unicamp, 2005, 165 p.]

A correspondência por meio de cartas pode ser considerada a arte do diálogo que substitui a comunicação oral e a presença física das pessoas envolvidas. A epístola já foi objeto de discussões e tratados no que diz respeito a seus modelos de estilo e seus objetivos. No livro *A arte de escrever cartas* – Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lípsio, as cartas aparecem como tema de tratados que discutem e ensinam a arte epistolográfica.

O organizador desta importante coletânea mostra que a epistolografia tem regras para seus vários modelos, elaborados ao longo da História. Na introdução da obra, Emerson Tin apresenta ao leitor as principais referências epistolares do Ocidente, iniciando pela Antiguidade até chegar aos autores reunidos no título. Observa que na Antiguidade as principais referências à arte epistolar ou estão dispersas na correspondência do período ou integram tratados de retórica.

Inicia por Demétrio, que, em seu tratado *De elocutione,* escrito provavelmente entre os séculos I. a C. e I. d.C., constituiu a "primeira obra a expor regras teóricas sobre epistolografia" (p. 19). Esse tratado estabelece que as cartas devem ser concebidas como parte de um diálogo, mas de maneira mais elaborada, por serem escritas e enviadas a alguém. A feitura da missiva deve, no entanto, adotar um estilo simples, que mais se aproxime da conversa entre amigos. Para Demétrio, constituiriam um erro cartas muito extensas ou pomposas: estas, ao invés de epistolografia, seriam tratados em forma epistolar, como os de Platão e de Tucídides. Como o período helenístico é marcado pela crescente diferenciação entre a epístola pública e a privada, Demétrio também versou sobre o tema. O autor ensina sobre a liberdade das cartas: devem ser amistosas, com expressões cordiais e provérbios, se destinadas a pessoas próximas; para o Estado ou a pessoas régias, devem adotar um tom ligeiramente elevado. Os pensadores que sucederam Demétrio operaram variações sobre o tema.

Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), segundo Tin, não escreveu tratados, porém elaborou diversos conceitos a respeito da arte epistolográfica, com base na teoria epistolar grega. No Renascimento, suas cartas foram consideradas modelo absoluto para a escrita de missivas. Cícero considera a carta uma conversação por intermédio da escrita, um meio de manifestação do caráter de quem escreve. A estrutura da carta ciceroniana orienta o gênero epistolar não só para informar, mas também para persuadir. Seus elementos fundamentais baseiam-se na *abertura*, no *setor central* e na *conclusão.*

Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), como Cícero, não teorizou sobre a escrita de epístolas, mas elaborou certos conceitos sobre a arte de escrevê-las em *Epistulae morales ad Lucilium*. A expressão epistolar, para Sêneca, contém o poder de tornar presente o destinatário. O estilo deve adotar um tom coloquial, como uma conversa entre amigos, sem que isso signifique ausência de regras para o gênero.

Já Filóstrato de Lemnos (nascido por volta de 190 d.C.), autor do pequeno tratado *De epistulis*, do século III d.C., reflete sobre o estilo epistolar "apropriado",

que, segundo ele, deve "na aparência ser mais *ático* do que o discurso diário, mas mais ordinário do que seja o *aticismo*" (p. 26). A clareza é o guia de todo discurso e, para a epistolografia, também o melhor modo de persuasão, aconselha Filóstrato.

Emerson Tin também apresenta as principais propostas de Gregório de Nazianzeno (c. 329-c. 390) para a arte de escrever cartas. Gregório pondera sobre a extensão da carta, indicando que a epístola deve ter três qualidades – concisão, clareza e graça –, sempre pautadas pelo objetivo a que se destinam, pela beleza da persuasão e pelo entendimento imediato. E, para que não sejam de mau gosto, cumpre ao escrevê-las evitarem-se a aridez do discurso ou o uso indevido de ditos sentenciosos, provérbios, gracejos ou enigmas.

O último autor da Antiguidade destacado por Tin é Caio Júlio Victor, que, em sua *Ars rhetorica*, dedica capítulo às cartas, na esteira de Cícero e Quintiliano. Ali afirma que muitas das diretrizes do discurso oral podem ser aplicadas às missivas, divididas por ele como *de negócios* ou *familiares*. A primeira teria matéria oficial e séria, com admissão de fatos históricos narrados e de discurso mais erudito, quando os mesmos não corrompem o estilo peculiar das cartas. A *familiar* deveria ser breve e clara, de modo a evitar questionamentos sobre expressões sibilinas, já que nas cartas não é possível interrogar o remetente para esclarecê-los.

Entretanto, na Idade Média, por consequência dos negócios públicos civis ou eclesiásticos, as epístolas exigiram um estilo formalmente mais rígido. Nascia a *Ars dictaminis*, cujos tratados são modelados pelo discurso clássico e pela adaptação da tradicional divisão do discurso às peculiaridades da carta.

No início do século XI, Bolonha passa a ser o centro da *Ars dictaminis*, onde um dos primeiros nomes a se destacar é o de Adalberto Samaritano. No final do século XI, essas "regras de composição das cartas" encontraram centro difusor no convento beneditino de Montecassino, em torno de Alberico de Montecassino e Juan de Gaeta. Hugo de Bolonha, professor de retórica na escola da catedral de Bolonha, aumentou os tratados sobre a *dictaminis*, ligando o texto de Cícero e Salústio ao de São Paulo. Para Hugo, há dois tipos de *dictaminis*: o *prosaico* e o *métrico*, segundo a composição em prosa ou em versos. E a carta se divide em três partes: *exórdio* (que predispõe o leitor para o que se segue); *narração* (o relato) e *conclusão*.

Com a escola francesa, no início do século XIII, o *dictamen* era ensinado, principalmente, em conjunto com a gramática, enquanto em Bolonha era associado com o estudo de Direito. Os trabalhos dos professores e as práticas dos notários franceses, que trabalhavam na chancelaria papal, cresceram em popularidade até influenciarem fortemente o ensino do *dictamen* em Bolonha. Nos tratados dessa safra, há, segundo as palavras de Emerson Tin, uma "grande preocupação com a demonstração de cortesia e etiqueta nas cartas, praticada numa sociedade altamente hierarquizada [...]. Características como brevidade e clareza, já prescritas pela tratadística antiga, são reafirmadas, o que as faz parecer cada vez mais elementos próprios do gênero epistolar" (p. 37).

A partir de então, a maioria dos tratados epistolares tornaram-se, porém, unânimes em "criticar e até mesmo ridicularizar a rigidez e o formalismo" (p. 43) apresentados pela *ars dictaminis* medieval. Tal tendência

se apoiou na redescoberta das cartas de Cícero pelo poeta Francesco Petrarca (1303-1374); outras obras recuperadas no início do século XV foram igualmente relevantes na revisão do gênero epistolar, como, por exemplo, textos de Quintiliano. A difusão pela imprensa favoreceu, ainda, a propagação de todos os textos redescobertos, tendo sido intensa a repercussão das *Ad familiares*, de Cícero. O surgimento de diversas coleções de missivas humanistas, ao lado das cartas de Cícero, Plínio e Símaco, também propiciou modelos epistolares dignos de imitação, ao mesmo tempo em que "a arte epistolar começou a ter seus preceitos revistos, com o surgimento de inúmeros tratados sobre o gênero" (p. 45).

Deste universo, Emerson Tin selecionou três textos clássicos para compor sua *Arte de escrever cartas*. Os tratados aparecem em ordem cronológica, iniciando com Anônimo de Bolonha, "Regras para escrever cartas" (1135), traduzido pelo organizador a partir da versão para o inglês; seguido de Erasmo de Rotterdam, "Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar", versão em português do texto em latim de 1521; e de Justo Lípsio, "A arte de escrever cartas de Justo Lípsio" (1590), traduzido a partir de edição bilíngue (latim/inglês).

O tratado do Anônimo de Bolonha divide-se em treze partes, contando com o curioso "Prefácio", no qual aparece definido o público para o qual a obra se destina: pessoas com conhecimento médio sobre a escrita de missivas, ou seja, nem especialistas, nem ignorantes. No segundo item, "Como um texto escrito deve ser", define-se o "texto", ressaltando a importância de a matéria tratada vir em ordem adequada e escrita em prosa, evitando a forma métrica ou rítmica. O tratado aconselha o texto "conveniente", "simples" e "em conformidade com as circunstâncias"; ou seja, o escritor deve dominar as palavras a ponto de se comunicar bem até com o mais desavisado leitor, e tanto melhor se conseguir imprimir um estilo próprio, sem perder harmonia e clareza. Dito isso, ele entra em seu tema principal, com o terceiro item, "Definição de carta": "um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente" (p. 83).

Feitas as definições gerais, o tratado passa para a estrutura epistolar. Divide a carta em cinco partes: *salutatio, captatio benevolentiae, narratio, petitio e conclusio*. Seguem-se a definição e a descrição de cada uma delas, com exemplos e sugestões. Apresentando complexidade razoável, a saudação (*salutatio*) se subdivide em três tipos: *prescrita*, quando o nome do destinatário vem no início; *subscrita*, nome do destinatário vem no fim; e *circunscrita*, nome do destinatário repetido em vários lugares. A saudação deve conter adjetivos que ressaltem, cuidadosamente, as qualidades do caráter do destinatário. A seleção de apologias leva em conta se a missiva segue para um interlocutor ou vários, o *status* social dos endereçados e o tipo de assunto a ser tratado. Duas considerações importantes a respeito da saudação: primeiro, deve ser assertiva ao objetivo do remetente, ou seja, o pretendido deve ficar claro desde a saudação; segundo, deve motivar a boa vontade, persuadir o endereçado, conforme os interesses do missivista.

O item quatro entra em detalhes sobre este aspecto ao abordar a captação da benevolência (*captatio*

benevolentiae). O capítulo refere-se ao modo como todas as partes da carta devem conter sinais favoráveis aos anseios do remetente. Na sequência, o tratado enfoca a *narração*, o *pedido* e a *conclusão* constituintes da carta. Na décima seção, a obra define que a epístola pode ser breve se dispensar a captação da benevolência e a conclusão, mas jamais abrindo mão da saudação, da narração ou da petição. Com as partes constituintes explicadas, o tratado reflete sobre a melhor disposição delas na carta e acerca de sua "construção gramatical". Embora o final do tratado não esteja inserido em *A arte de escrever cartas*, o organizador informa que a obra divulgada em Bolonha traz ainda "uma breve discussão das oito partes do discurso, os seis casos de terminação das palavras e outras matérias sobre [...] a forma gramatical de um texto escrito" (p. 109).

Se o tratado do Anônimo de Bolonha se preocupou em estabelecer as partes da carta e a forma como o missivista as deve dispor a fim de alcançar seus objetivos, Erasmo de Rotterdam focalizou o estilo das missivas. Em "Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar", o autor parte do pressuposto de que o "estilo epistolar deve ser simples e mesmo bastante descuidado, no sentido de um descuido estudado" (p. 112). Poderíamos mesmo ler seu texto como uma tentativa de elucidar as regras desse "descuido estudado" indicado para as cartas.

No segundo capítulo, o conselho fundamental ao amigo Pedro Paudano, a quem endereça a "Brevíssima", é a "imitação". Mas Erasmo de Rotterdam adverte: nem tudo o que se lê se presta à boa influência. Indica a leitura de Cícero, Plínio, o Jovem, Poliziano e Sêneca, este último reservado "aos mais experientes". Porém, no capítulo seguinte, o autor aborda o *juízo* para esclarecer ao missivista a importância de saber o que e a quem imitar, em qual proporção e, principalmente, quando não imitar para dar lugar ao desenvolvimento do próprio estilo. Nesse sentido, critica com a mesma força as regras engessadoras e as liberdades vulgarizantes. Tal postulado leva o leitor, candidato a remetente, a concluir que o melhor caminho é o da arte com disciplina.

Feitas as considerações iniciais, "Brevíssima" fraciona a epístola em três gêneros: *demonstrativo*, *deliberativo* e *judicial* (tópicos emprestados da retórica), observando que se misturam frequentemente. O primeiro tipo abarca o louvor e o insulto, conforme as intenções do despachante. Nota que os elogios ou injúrias enviadas não se restringem às descrições de pessoas, mas incluem também as de lugares, e que tal gênero é o mais indicado para "uso de ornamentos", permitindo ao escritor "apresentar mais de si", muitas vezes empregando a linguagem poética. O segundo tipo, *deliberativo*, tem como principal característica ser útil: é indicado para "aconselhar, persuadir, dissuadir, exortar, pedir, advertir" (p. 123), tendo em vista questões éticas e morais envolvendo honestidade, utilidade, facilidade e possibilidade. O *judicial*, terceiro e último gênero, desempenha duas funções: acusar e defender. Erasmo de Rotterdam admite uma ampla variedade de formas epistolares disponíveis neste grupo, porém todas elas marcadas por elementos que auxiliam o autor da missiva a angariar a opinião do leitor a seu favor. Neste sentido vale exagerar ou reduzir os argumentos, inflamar o discurso, evitar a arrogância e tornar tanto a juventude quanto a velhice um trunfo, adaptando a

vantagem conforme a idade do remetente. Vale ressaltar que Emerson Tin, em seu prefácio, ainda fornece valiosa súmula de outra obra de Erasmo, *Opus de conscribendis epistolis* (1502), onde se encontra uma conhecida definição da carta: *rex tam multiplex propeque ad infinitum varia*, ou seja, "uma coisa tão diversificada [múltipla], que pode variar infinitamente".

Chegamos, assim, ao último tratado, "A arte de escrever cartas", do humanista flamengo Justo Lípsio. Composto por treze capítulos, inicia-se com uma breve revisão etimológica da palavra epístola e um levantamento de aspectos históricos do objeto carta. A seguir define a missiva: "é uma notícia escrita de um espírito a outro ausente, ou quase ausente". O "quase ausente" se refere à troca de correspondência entre pessoas da mesma cidade, bairro e, às vezes, da mesma moradia. Lípsio divide, então, a epístola em duas partes: *matéria* e *estilo*.

O primeiro item, tema do capítulo três, define o conteúdo da carta subdividindo-o em dois princípios: o *convencional* e o *variável*. O primeiro refere-se à matéria repetida em toda carta, elemento quase obrigatório, caso das *preliminares*, parte da abertura da missiva que contém a saudação. Outro item "convencional" é a conclusão, cerne do capítulo quatro. Lípsio afirma que a conclusão é composta por cinco partes, também convencionais: *valedictio* (a saudação propriamente dita, "Adeus", "Olá"); *indicação de lugar*; *indicação de tempo*; *fecho complementar* e *assinatura*. Interessante notar a atenção do tratadista ao lacre e ao barbante como elementos de garantia do sigilo e da credibilidade.

O quinto capítulo é então dedicado ao outro princípio do conteúdo da carta, o *variável*. Trata-se do teor mutável da epístola. Tal matéria "é múltipla: não menos extensa que a própria vida" (p. 139). Diante dessa grandeza o autor propõe a divisão em três tipos de cartas: 1) *Séria* – pode ser pública (narrações; dissertações; deliberações das coisas de estado, de guerra, de paz; entre outras) ou privada (consolações; recordações; petições; repreensões; desculpas; conselhos e elogios); 2) *Douta*, ligada ao conhecimento ou à sabedoria – pode ser literária, filosófica ou teológica; 3) *Familiar*, "que troca às coisas nossas ou em torno de nós, às coisas frequentes na vida. [...] Com as duas formas anteriores, [...] frequentemente a *Familiar* está mesclada (p. 139-40).

Para discutir o *estilo*, o tratadista inicia pela invenção e organização, aconselhando a desordem própria da fala: "como nas conversas de algo descuidado e desorganizado gostamos, assim aqui" (p. 140). A partir de tal proposta, vem o capítulo seis, voltado ao estilo coloquial da epístola, subdividido em *geralmente* e em *particularmente*. O primeiro – *geralmente* – diz respeito à estrutura da missiva: prevê brevidade, clareza, simplicidade, elegância e decoro. O segundo – *particularmente* – refere-se à sintaxe da carta: a melhor dicção o remetente adquire imitando, ensina Lípsio. Entretanto, adverte que é preciso saber "quem e quando tu deves ler; o que e de quem tu deves selecionar; o que tu deves imitar e o que evitar" (p. 148). O que ler vincula-se à idade ou ao nível intelectual do correspondente. Neste ponto o autor faz uma diferença entre níveis de maturidade para a imitação: *a pueril*, *a crescente* e *a adulta*. Para cada fase um grupo de escritores clássicos é indicado. Já no penúltimo capítulo, o tratadista debate o que aproveitar dessa leitura. Ele então

aprimora o conceito de imitação e indica a citação, ou melhor, *excertos*. Aconselha ao missivista a coleção de bons trechos de textos e que os carregue, tal qual tesouros, em "livrinhos". No último item, Lípsio orienta sobre "o que imitar e o que evitar" com recomendações específicas para cada fase de maturidade. Mas, de modo geral, indica uma progressiva independência da imitação na busca de estilo próprio.

A *arte de escrever cartas*, além de tornar textos clássicos acessíveis, em boa edição de língua portuguesa, contribui para destacar o aspecto retórico do gênero epistolar, assunto muitas vezes enevoado por uma visão herdada do Romantismo, que liga os estudos sobre correspondências ao confessional. O ensaio introdutório e as traduções de Emerson Tin concorrem efetivamente para o enriquecimento da fortuna crítica brasileira sobre a epistolografia.

Aline Ulrich é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista do CNPq.

Elizabeth da P. Cardoso é doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP.

LA ESCRITURA EPISTOLAR.

Nora Esperanza Bouvet. [Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 2006, 220 p.]

Nas últimas décadas, no âmbito das ciências humanas na América Latina, proliferaram edições de cartas, ocupando lugar de destaque – o que parece justificar o trabalho de compilação – aquelas que recuperam vínculos pessoais entre personalidades do campo político ou sociocultural. Reunidas em coletâneas, antologias, edições comentadas e/ou anotadas, ou inseridas, como anexos ou apêndices *ad hoc*, em edições críticas ou genéticas de obras literárias, ou ainda, constituindo volumes em coleções de fontes primárias, as cartas foram situadas em um novo patamar: tornaram-se objeto de estudo.

Com esse novo *status*, a carta foi abordada, revisitada, principalmente a partir de interesses específicos de diferentes áreas. A história, por exemplo, continua colocando à prova suas fontes documentais, marcadas pelo valor relativo, oblíquas, mas certamente irrefutáveis. Os estudos literários, por sua vez, tanto os de crítica literária, quanto os de especulação teórica, vêm promovendo leituras que focalizam as estratégias discursivas de um gênero situado entre a oralidade e a escrita, entre o prosaico e a literatura, entre o público e privado. Por que legitimar o estudo das cartas? Quais são suas potencialidades de significação e sua utilidade no campo de estudo das ciências humanas e sociais? Como dimensioná-las e construí-las como objeto de estudo, passíveis de uma sistematização, se observamos a carência de uma metodologia? Estas são apenas algumas das principais questões propostas nas

aprimora o conceito de imitação e indica a citação, ou melhor, *excertos*. Aconselha ao missivista a coleção de bons trechos de textos e que os carregue, tal qual tesouros, em "livrinhos". No último item, Lípsio orienta sobre "o que imitar e o que evitar" com recomendações específicas para cada fase de maturidade. Mas, de modo geral, indica uma progressiva independência da imitação na busca de estilo próprio.

A *arte de escrever cartas*, além de tornar textos clássicos acessíveis, em boa edição de língua portuguesa, contribui para destacar o aspecto retórico do gênero epistolar, assunto muitas vezes enevoado por uma visão herdada do Romantismo, que liga os estudos sobre correspondências ao confessional. O ensaio introdutório e as traduções de Emerson Tin concorrem efetivamente para o enriquecimento da fortuna crítica brasileira sobre a epistolografia.

Aline Ulrich é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista do CNPq.

Elizabeth da P. Cardoso é doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP.

LA ESCRITURA EPISTOLAR.

Nora Esperanza Bouvet. [Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 2006, 220 p.]

Nas últimas décadas, no âmbito das ciências humanas na América Latina, proliferaram edições de cartas, ocupando lugar de destaque – o que parece justificar o trabalho de compilação – aquelas que recuperam vínculos pessoais entre personalidades do campo político ou sociocultural. Reunidas em coletâneas, antologias, edições comentadas e/ou anotadas, ou inseridas, como anexos ou apêndices *ad hoc*, em edições críticas ou genéticas de obras literárias, ou ainda, constituindo volumes em coleções de fontes primárias, as cartas foram situadas em um novo patamar: tornaram-se objeto de estudo.

Com esse novo *status*, a carta foi abordada, revisitada, principalmente a partir de interesses específicos de diferentes áreas. A história, por exemplo, continua colocando à prova suas fontes documentais, marcadas pelo valor relativo, oblíquas, mas certamente irrefutáveis. Os estudos literários, por sua vez, tanto os de crítica literária, quanto os de especulação teórica, vêm promovendo leituras que focalizam as estratégias discursivas de um gênero situado entre a oralidade e a escrita, entre o prosaico e a literatura, entre o público e privado. Por que legitimar o estudo das cartas? Quais são suas potencialidades de significação e sua utilidade no campo de estudo das ciências humanas e sociais? Como dimensioná-las e construí-las como objeto de estudo, passíveis de uma sistematização, se observamos a carência de uma metodologia? Estas são apenas algumas das principais questões propostas nas

recentes publicações dedicadas ao gênero epistolar. Precisamente, o trabalho de Nora Esperanza Bouvet, de que nos ocupamos, equilibra dois objetivos complementares: foi pensado como uma completa e eficaz apresentação de problemas referentes ao estudo discursivo das cartas; ao mesmo tempo, seus argumentos sustentam posições teóricas que repercutem como respostas pessoais adequadas e sugestivas àquelas questões imprescindíveis a que acabamos de nos referir.

O volume é constituído por breve "Introdução" e duas "Partes", nas quais se agrupam dez substanciosos capítulos que se detêm nos aspectos mais relevantes do estudo de cartas. Com exceção do segundo capítulo da primeira seção, "Origens remotas", de autoria de Laura Bacelli, os demais foram assinados pela organizadora do volume. Na "Introdução", esclarece-nos que a "caracterização do [gênero] epistolar sempre se constituiu como um problema" (p. 12), pois o "caráter proteiforme" da carta, ao longo de sua história, dificulta a apreensão de traços discursivos específicos.

A pesquisadora seleciona para análise um conjunto de "marcos epistolares [...] na cultura" (p. 17), como é o caso dos usos públicos dos manuais epistolares, da relação da carta com os discursos e as práticas políticas, e da utilização da carta no terreno literário – especialmente no romance –, entre outros. Isso quer dizer que, das três principais orientações dominantes no campo da epistolografia (a sócio-histórica, a retórico-literária e a centrada em produções individuais – geralmente em escritores europeus dos séculos XIX e XX), Nora Bouvet se orienta por uma ampla perspectiva sócio-histórica.

A autora, inicialmente, questiona a ideia de que a comunicação seja a função essencial da carta, visto que toda mensagem epistolar é produzida na ausência do destinatário e não tem garantida sua recepção livre de mal-entendidos; a comunicação no intercâmbio epistolar costuma ser sempre relativa. A carta ganha, então, em autonomia e distanciamento o que perde em gestualidade e interação. O próximo mito colocado sob suspeita no ensaio é o da suposta espontaneidade da carta, vista como mero "substituto da conversação", ao absorver os recursos anárquicos da oralidade. Essa perspectiva oculta o duplo gesto de comunicação (imediata) e de escritura (adiada) que particulariza a carta.

Enquanto avançamos na leitura, o capítulo "Origens remotas" retrocede até a mais antiga existência documentada da carta. Laura Bacelli organiza suas reflexões a partir de uma constatação sintomática: antes que fossem estabilizados os sistemas de escrita, a carta já fazia seu ingresso no mundo das letras; por essa razão, a autora considera que sua origem – por volta do final do quarto milênio antes de Cristo – deve ser pensada em relação íntima com o surgimento da própria escrita. Esse capítulo se organiza, portanto, a partir de uma revisão das diferentes modalidades que o gênero teve na Antiguidade: as cartas de Hamurábi, as cartas aos mortos no Egito, as classificações dos manuais epistolares em Roma.

Embora a particularidade mais evidente das cartas pareça ser a urgência por superar a distância que necessariamente se interpõe entre os interlocutores, Nora Bouvet considera que, na verdade, a ambivalência é o traço inerente à "matriz epistolar". O caráter paradoxal das cartas se evidencia em um conjunto de polaridades irresolutas: presença-ausência, oralidade-escrita, privado-público, fidelidade-traição e realidade-ficção. A respeito do primeiro par, a carta gera em sua escrita

uma situação comunicativa em que a ausência do destinatário é sua própria condição de existência: "A escrita epistolar é presença em ausência" (p. 67). Tempo e espaço no diálogo epistolar revestem-se de um caráter fictício. Quanto ao tempo, a carta tenta gerar a ilusão de continuidade na comunicação, quando na verdade há apenas um *continuum* fragmentado pela lógica do cruzamento de correspondências. Quanto ao espaço, a escrita constrói – com a ajuda da autorreferência – um espaço imaginário onde se leva a cabo um encontro face a face entre os interlocutores que, na realidade, nunca se produz fora da página da carta. Outra polaridade presente no gênero epistolar assinala o trânsito entre o privado e o público. Toda carta retrata uma "vontade de pudor", nas palavras de Pedro Salinas, no sentido de que modula a intimidade, preservando a relação entre os interlocutores. No entanto, o resguardo do privado, movido pela confiança, pode com facilidade ser traído, pois a eventual leitura da carta por um terceiro quebrará a privacidade.

A teatralização do contato direto entre os participantes do diálogo epistolar ficcionaliza as figuras do emissor e do receptor da carta. Por isso, nossa autora estuda, no capítulo "Entrada em cena comunicativa", como o discurso da carta constrói a figuração dos interlocutores. Para explicar os jogos de ausência-presença que caracterizam o gênero, fundamentando-se nos conceitos desconstrutivistas de Derrida, Nora Bouvet concebe este jogo de simulação regulado pelas conveniências do enunciador epistolar. Embora reconheça a ausência de destinatário, o emissor o faz reaparecer quando precisa dele; antecipa respostas, respondendo a si mesmo, assim que pressupõe reações do interlocutor.

Um novo dilema apresenta-se como resposta à pergunta que serve de título ao capítulo "A quem pertencem as cartas?". A mesma ambiguidade observada na invasão da voz do destinatário na voz do enunciador repercute na questão relativa à posse da própria carta. Esta, principalmente antes do envio, pode ser pensada como legítima propriedade de seu autor; porém, uma vez chegando ao destinatário, a carta – concebida desde a Antiguidade clássica como um presente – passa a ser propriedade indiscutível do receptor.

A "Segunda parte" do volume reúne quatro capítulos. No primeiro, "Usos da epistolografia na cultura (Cartas e Epistolários)", Nora Bouvet aborda a contribuição da carta para "modelar a cultura", especialmente em duas esferas discursivas: a social e a literária. Nesse capítulo, discute-se o trabalho de compilação de cartas, tendo em vista a sua publicação. Assim, os documentos epistolares são expatriados de seu âmbito íntimo e passam a constituir um produto editorial. Nesse circuito impróprio, suportam novos pactos de leituras, formulados pelo editor, que define pautas de interpretação mediante a recuperação de contextos e complementos (notas de pesquisa, atualização ortográfica etc.), revestindo as cartas de um novo valor patrimonial. Nesse capítulo destaca-se ainda o valor das cartas como documento testemunhal, meio valioso para nos aproximar, em primeira mão, de fatos sócio-históricos. Nesse sentido, as cartas hoje são especialmente valorizadas por linhas de pesquisa como os estudos de gênero, as histórias das ideias, da cultura ou da vida privada.

Por outro lado, no capítulo seguinte, em "Secretários", somos instruídos sobre as características

polivalentes destes. A palavra "secretário" tem uma tríplice acepção: refere-se à pessoa comissionada para escrever cartas, a um tipo de livro que funciona como manual para a escrita das cartas e, por último, ao móvel sobre o qual se escrevem e onde se guardam as missivas. Seja como sujeito que sabe guardar segredos (quando se lhe dita uma carta), como exemplário de como se podem plasmar os segredos (quando a carta é escrita) ou como objeto que pode armazená-los (quando ela é arquivada), os secretários guardam intimidades. A função dos secretários deve ser entendida não apenas como simples compêndio de escrituras convencionalizadas, mas como fonte para se rastrearem formas latentes de regulação social, tal como o demonstram, por exemplo, os estudos de Roger Chartier sobre a permanência do ideário absolutista nas páginas destes manuais, durante a transição do Antigo Regime à era das revoluções.

Em "Escritura epistolar e construção do Estado", a análise do funcionamento social das cartas se concentra nos usos políticos da correspondência; para isso escolhe a figura do secretário (em sua acepção de pessoa) como caso paradigmático, e nos oferece um panorama das variações operadas em sua construção sociopolítica ao longo da história europeia. No capítulo final, "Romance epistolar", a autora, após breve retomada das origens do gênero na produção inglesa de Samuel Richardson, se detém na análise de um caso representativo: *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, dialogando com as interpretações de Robert Darnton e Dominick LaCapra.

Concluindo, podemos assegurar que *La escritura epistolar*, de Nora Bouvet, afirma-se significativamente diante do atual interesse da crítica por objetos de pesquisa esquecidos ou marginalizados, sobretudo a partir da consolidação das linhas de pesquisa dos estudos culturais. A atualização que a autora propõe para o estudo das cartas constitui uma fundamentada legitimação, altamente produtiva para diferentes abordagens de orientação sócio-histórica, em campos tão heterogêneos como a literatura e a linguística ou as histórias da cultura e das ideias. Como contribuição substancial específica no terreno dos estudos de epistolografia, o ensaio da pesquisadora argentina funciona, reiteramos, como uma aproximação certeira às questões essenciais relativas ao tema, ao mesmo tempo que nos oferece uma variedade de sugestões para continuarmos indagando acerca de outros aspectos do gênero epistolar.

Carlos Hernán Sosa, da Universidad Nacional de Salta (Argentina).
Tradução: Ricardo Souza de Carvalho.

CORRESPONDÊNCIA DE CABRAL COM BANDEIRA E DRUMMOND.

Flora Süssekind (organização, apresentação e notas).
[Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, 319 p.]

Todas as transformações/ todos os imprevistos/
se davam sem o meu consentimento.
(João Cabral de Melo Neto, "Poema deserto",
in Pedra do sono. *1940-41)*

As cartas trocadas entre João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), antes da vinda de Cabral para o Rio em 1942, falam em surdina acerca das pretensões de um jovem aspirante a poeta, ainda inédito, e da recalcitrância do bardo mineiro, com três livros publicados, em lidar com o potencial de seu incondicional, mas arrojado admirador.

Já a correspondência mantida entre Cabral e o primo Manuel Bandeira (1886-1968), nos anos felizes (1947-51) em que o primeiro serviu como cônsul em Barcelona e Londres, a despeito dos diferenciais de idade, de bagagem, de ressonância, oferece pistas curiosas a respeito do universo cultural em que estavam imersos no pós-guerra e início da Guerra Fria.

No exterior, Cabral procurava compensar o ramerrão de seu cotidiano funcional por meio do trabalho criativo e dos experimentos na prensa manual recém-adquirida; no Rio, Bandeira, cioso de seu *status* de acadêmico (eleito em 1940), se movimenta soberano em meio às rivalidades e igrejinhas do *establishment* literário, repudiado por alas da esquerda como anticomunista, contestado pelos emergentes da geração de 45, cortejado pelos camaradas modernistas consagrados.

A sintonia entre parceiros tão assimétricos foi se apurando no passo dos acertos em torno da edição artesanal dos deliciosos versos onomásticos de Bandeira (*Mafuá do malungo*) pelo selo cabralino, na mesma época em que o novato Cabral estava modelando e testando uma dicção autoral cujos feitos foram o ensaio "[Joan] Miró" e o poema "O cão sem plumas" (ambos de 1950).

Brasão descorado

A sina de Cabral está prenunciada às avessas no nome que lhe deram em homenagem ao avô paterno João Cabral de Melo, advogado e juiz, decerto querendo augurar um roteiro de vida assumido tanto pelo pai, também bacharel em direito, pelo tio paterno, o juiz e desembargador João Cabral de Melo Filho, como por outros irmãos, advogados, políticos e magistrados. O futuro poeta nasceu pouco antes de ruir o fastígio material familiar. Em 1930, a perda do engenho e as perseguições políticas a seu pai determinaram o translado do clã dos Melo para Recife, onde seus varões tentaram se reaprumar e fazer frente à derrocada patrimonial por meio de sinecuras (cartório paterno) e da reorientação profissional dos filhos para lugares prestigiosos de assessoria política, valendo-se do cabedal de relações de parentesco e amizade com brasões oligárquicos dos mais vistosos no âmbito estadual (famílias Carneiro Leão, Sousa Bandeira, Freyre etc.)

Cabral foi talvez quem mais se ressentiu dessa conjuntura de falência econômica e social, demorando alguns anos até que pudesse tomar um rumo profissional

definitivo. A interrupção dos estudos após concluir o secundário no colégio marista – motivada, em parte, por uma dor de cabeça crônica, sintoma de agudo desconforto que seu corpo iria processar por várias manifestações daí em diante – sinaliza sua dificuldade de ajuste perante o novo quadro de sobrevivência familiar.

A decisão inusitada, para um rapaz de sua condição, de não ingressar em curso superior e de se cultivar em regime autodidata, a qual desemboca no anseio de virar poeta, se viabiliza com a viagem para o Rio, com a obtenção de um cargo público, em 1943, e no ano seguinte com o ingresso por concurso na carreira diplomática. Tais esquisitices repercutiram em sua formação, a começar pela falta de um grupo de amigos da mesma idade, com os quais pudesse partilhar afeições, ideais e decepções, passando pela inclinação a eleger como modelos quase exclusivos escritores bem mais velhos, até sua dificuldade, tão evidente nas cartas, de captar as engrenagens do mundo intelectual.

O duplo existencial

Outro poeta-diplomata, Vinícius de Morais (1913-1980), é um personagem onipresente nesse momento, podendo-se logo perceber o quanto Cabral era fascinado pelo amigo que lhe parecia a encarnação da liberdade existencial. Vinícius se comportava no cotidiano, no trabalho, na literatura, na afetividade, de maneira bem distinta da sua: boêmio, beberrão e comilão, rodeado de amigos, dom Juan assediado, o tempo todo envolvido pelas turbulências de uma agitada vida amorosa e conjugal; praticante convicto de uma poesia lírica *caliente* e objeto de elogio rasgado do público e da crítica. Na medida em que buscou resguardar seus avanços autorais adaptando-se, camaleônico, aos diferentes contextos em que desempenhava funções diplomáticas – estudando e escrevendo sobre cinema em Los Angeles, atuando como cronista na imprensa carioca –, Vinícius foi se tornando, aos olhos de Cabral, um símile de *alter ego*. Embora apreciasse a poesia derramada de Vinícius e se encantasse com as trapalhadas dele, Cabral pretendia sentar praça como antilírico e tocar sem sobressaltos um trem de vida de recém-casado com filhos.

Prós e contras do Itamaraty

A geração de escritores-diplomatas nascida entre 1910-1925 – na qual se incluem João Guimarães Rosa, Lauro Escorel, Antonio Houaiss, Maury Gurgel Valente, marido de Clarice Lispector – tentou dar continuidade a uma tradição intelectual que remontava às figuras de Nabuco e Oliveira Lima, incluindo polígrafos da República Velha, e mesmo autores modernistas (Ribeiro Couto, Raul Bopp, Teodomiro Tostes etc.) ainda ativos em serviço ao fim da década de 1940.

Até então, a maioria dos escritores atuantes como diplomatas de carreira buscava realizar uma atividade intelectual em gêneros que não colidissem com suas atribuições burocráticas: historiadores e críticos, como Hélio Lobo e Álvaro Lins, faziam história diplomática ou redigiam biografias de homens públicos (Rio Branco etc.); outros letrados (Luiz Avelino Gurgel do Amaral, Heitor Lyra, Gilberto Amado) confinavam suas veleidades aos diários de viagem ou ao memorialismo, desejosos de conciliar obra e emprego num esforço concatenado de autopromoção. Sem falar na legião de literatos bissextos e diletantes pertencentes

ao Itamaraty, entre eles Osório Dutra, cônsul-chefe em Barcelona, execrado por Bandeira, derrotado por Oliveira Vianna na eleição acadêmica de 1941, cujos versos, *noblesse oblige*, Cabral não pôde deixar de acolher em sua coleção artesanal. Ainda que Cabral tivesse optado pela diplomacia na expectativa de uma renda folgada, de certa estabilidade de emprego e, o que o atraía sobremodo, tempo disponível para escrever, foi bastante amargo o desfecho dessa fase probatória.

Cabral, Vinícius, Houaiss encontraram resistências ao intento de ajustar projetos intelectuais de fôlego às amarras de inserção na corporação burocrática, e tampouco lograram deixá-los a salvo de ressentimentos e intrigas. Cabral não podia sequer se dar ao luxo de agir como um "intelectual público", à maneira de como costumavam atuar Bandeira ou Mário de Andrade, o que, aliás, motivou dura cobrança por parte de Drummond, incitando-o a colaborar com a imprensa, a manifestar-se sobre temas controversos, desafios aos quais se mostrava infenso tanto por estilo pessoal quanto, sobretudo, pelas censuras veladas que rondavam os passos dele e de seus pares com dupla lealdade de ofício.

As insinuações e rumores, no vespeiro do Itamaraty, restringiam as áreas e modalidades de atuação como intelectual, tal como ele mesmo alude em diversas passagens das cartas a Bandeira. Temia, por exemplo, divulgar seus versos sobre a Espanha em plena vigência do franquismo, com o qual o governo brasileiro mantinha relações amistosas. Nesse universo de policiamento difuso, a poesia era um dos escapes a que podia se dedicar sem se expor de imediato aos riscos da competição funcional, aberta ou mascarada, ou às polêmicas desgastantes. Cabe ainda lembrar a diminuta produção de Cabral como prosador, se comparada à de Drummond e Bandeira, outro efeito palpável da política de mordaça a que se viram constrangidos os intelectuais dessa turma diplomática.

Apesar de tantas cautelas num ambiente carregado e que estava a exigir alinhamentos ideológicos simplistas, nada disso impediu que tamanho clima de rivalidades fermentasse alvos expiatórios. Em 1952, Cabral, Houaiss e outros diplomatas foram denunciados injustamente por colegas como militantes de esquerda, tendo sofrido processo administrativo cuja sentença colocou-os por um período de quase dois anos em regime de afastamento não remunerado. Conforme declarou mais tarde, a feitura do libelo poético *O Rio* (1953) fora motivada pelo seu empenho político em reabrir o caso. Por acórdão do Supremo Tribunal Federal, em 1954, foi anulado o inquérito e Cabral retomou sua posição funcional. Pouco a pouco, a mordaça foi-se transmutando numa poética de "duas águas", para chamá-la com suas palavras, cindida entre o engajamento no social e a fatura do belo belo.

Arte de grão-senhor

As cartas de Cabral sinalizam procedimentos e significações visados pelo artista quando jovem, podendo-se transitar dos escritos ensaísticos aos inventos poéticos do período no intuito de aclarar motivações de aguçada sensibilidade social e política. Muito embora certa vertente crítica tenha adotado uma decifração formalista das obras de Cabral, como se pudesse prescindir por completo do contexto de sua concepção, ou então, como se fosse uma pecha seu desígnio deliberado de

denúncia, basta lembrar certas posturas suas, recorrentes nos mesmos ensaios hoje brandidos em chave estetizante, para nos darmos conta de quanto buscou uma comunicação poética antenada com os problemas de seu tempo (*Poesia e composição*, 1952). Como diz Manuel Bandeira, "O cão sem plumas" teria propiciado a Cabral mobilizar técnica e ímpetos intelectualistas em prol de seus sentimentos, ao converter sua experiência de vida em matéria artística de primeira.

O poema em questão mescla vivências pessoais sofridas à elaboração de magnífica vista acabrunhante da cidade de Recife, testemunho de uma história secular de apogeu e declínio em torno da exploração do açúcar. A fala do poeta avança no ritmo em câmara lenta com que flui o rio Capibaribe, numa profusão de tomadas chocantes, em cuja sequência os diferentes componentes dessa paisagem desoladora – ambientais, arquitetônicos, econômicos, sociais, culturais, gastronômicos etc. – são trazidos à baila, avivados por imagens que atiçam os sentidos do leitor.

Trata-se de uma peroração ambivalente na qual se misturam sentimentos tortuosos, valores de estirpe e matizes de aprendiz politizado: orgulho de classe, certa insolência de enxergar as coisas de cima, de soslaio, com a abrangência de tirocínio dos maiorais, com amplitude de tom e de vista, um bocado de empáfia indissociável das fumaças de nobreza familiar, a capacidade de colocar o dedo nas feridas, o retrato aturdido e atordoante de retirantes miseráveis. Essa enxurrada intragável de percepções e flagrantes vívidos, como que impulsionados por acicates desencontrados, impediu o poeta de apelar seja à autocomiseração, seja ao destape ingênuo do desmazelo.

O movimento das águas vai riscando marcas na paisagem, na vegetação, no casario, em cada um dos viventes desse lodo sinistro de entulhos, espécie de remoinho especular, em cuja matéria pegajosa cada um de nós se reconhece. Tudo se passa como se o itinerário dessa travessia didática ao longo do rio infestado de cloacas, imundo, pudesse clarear instantâneos de uma sociabilidade oligárquica imperecível – "de água de cântaro", "dos palácios cariados", "das árvores obesas" – , em contraste com outras cenas aterradoras de indigência e rebaixamento – "como são os mendigos negros", "de casas de lama", "de ter a vida mastigada" –, uns e outros nomeados em traços arrepiantes, infundindo indícios de devastação às coisas e aos seres. Numa alusão cifrada, mas que me parece inequívoca, à obra de Gilberto Freyre, outro parente distante, "ditador intelectual desta boa província", a única estrofe entre parênteses ironiza o otimismo dessa "terra de sociólogos" ventilado nas "salas de jantar", em que "as grandes famílias espirituais" da cidade chocam "os ovos gordos de sua prosa".

Paisagem medieval

O retrato cruel dessa Veneza equatorial extrai vigor de uma compaixão pelo espetáculo social completo, o vulgar e o comum em contiguidade com o elevado e o refinado, os molambentos ao lado dos bacharéis, os trabalhadores e os senhores, como peças de encaixe no tabuleiro cotidiano. Erige-se uma cena hiper-realista, que transita entre a espoliação e o privilégio, povoada pelos personagens de todas as condições sociais, e entranhada pelo reconhecimento de que ninguém está fora do lance, segundo lentes perceptivas por certo

inspiradas em modelos narrativos populares, de longínquas raízes em representações literárias e artísticas medievais, com as quais Cabral estava se familiarizando naquele transe de invenção e autodescoberta. Dito de enfiada, talvez se pudesse ler e apreciar "O cão sem plumas" à maneira de um grão-senhor feudal, como se fizesse parte da autoestima do ex-menino de engenho-poeta aceitar os que não são iguais a ele, ou atinar de que modos e por que razões ele se distingue dos demais, pelo trunfo de possuir um registro de apreensão em que "a vista do contraste aguça a alegria de viver".

Flora Süssekind está de parabéns pelo capricho na organização do volume, pelas notas esclarecedoras acerca dos personagens, obras e eventos mencionados, pela competente apresentação das fontes e protagonistas em contexto. Estendo as saudações à Nova Fronteira e à Fundação Casa de Rui Barbosa, pela teimosia em bancar a edição de obras de referência indispensáveis para a vida intelectual do país.[1]

Sergio Miceli é professor de Sociologia na Universidade de São Paulo.

1 MICELI, Sergio. Mordaça poética. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.04.2001. Jornal de Resenhas, p. 1-2.

CATÁLOGO DA SÉRIE CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE: EDIÇÃO ELETRÔNICA.

Telê Ancona Lopez, Tatiana Maria Longo dos Santos, Marcos Antonio de Moraes.
[São Paulo: VITAE/ Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 2003]

Abril de 1968 é uma data-chave para o projeto de sistematização do acervo do escritor Mário de Andrade, composto de biblioteca, coleção de artes visuais, objetos etnográficos, manuscritos e vasta correspondência. No ano citado, todo esse material foi transferido ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, após negociações empreendidas pelos professores Antonio Candido e José Aderaldo Castello, este, na ocasião, diretor do Instituto. Até essa data, o espólio permanecia na rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda paulistana, lugar para onde foram endereçadas cartas de dezenas de correspondentes de Mário, e de onde partiram tantas missivas para jovens escritores e velhos amigos.

Mário determinou, em uma carta-testamento, que a correspondência por ele recebida permanecesse lacrada durante 50 anos, a partir da data de sua morte, ocorrida em 1945. Dessa maneira, decorrido o tempo exigido pelo escritor, tempo de espera e curiosidade para os interessados na obra do criador de *Macunaíma* e na história do modernismo brasileiro, chega-se a 1995. As cartas, puderam, enfim, revelar-se. Uma nova etapa iniciou-se nessa trajetória marcada por datas e, em especial, por um itinerário caracterizado pelo empenho de pesquisadores, cujo principal objetivo foi, e ainda é, disponibilizar o acervo do correspondente contumaz à consulta pública.

7.796 documentos no arquivo Mário de Andrade constituem o conjunto, dividido em correspondência

inspiradas em modelos narrativos populares, de longínquas raízes em representações literárias e artísticas medievais, com as quais Cabral estava se familiarizando naquele transe de invenção e autodescoberta. Dito de enfiada, talvez se pudesse ler e apreciar "O cão sem plumas" à maneira de um grão-senhor feudal, como se fizesse parte da autoestima do ex-menino de engenho-poeta aceitar os que não são iguais a ele, ou atinar de que modos e por que razões ele se distingue dos demais, pelo trunfo de possuir um registro de apreensão em que "a vista do contraste aguça a alegria de viver".

Flora Süssekind está de parabéns pelo capricho na organização do volume, pelas notas esclarecedoras acerca dos personagens, obras e eventos mencionados, pela competente apresentação das fontes e protagonistas em contexto. Estendo as saudações à Nova Fronteira e à Fundação Casa de Rui Barbosa, pela teimosia em bancar a edição de obras de referência indispensáveis para a vida intelectual do país.[1]

Sergio Miceli é professor de Sociologia na Universidade de São Paulo.

1 MICELI, Sergio. Mordaça poética. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.04.2001. Jornal de Resenhas, p. 1-2.

CATÁLOGO DA SÉRIE CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE: EDIÇÃO ELETRÔNICA.

Telê Ancona Lopez, Tatiana Maria Longo dos Santos, Marcos Antonio de Moraes.
[São Paulo: VITAE/ Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 2003]

Abril de 1968 é uma data-chave para o projeto de sistematização do acervo do escritor Mário de Andrade, composto de biblioteca, coleção de artes visuais, objetos etnográficos, manuscritos e vasta correspondência. No ano citado, todo esse material foi transferido ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, após negociações empreendidas pelos professores Antonio Candido e José Aderaldo Castello, este, na ocasião, diretor do Instituto. Até essa data, o espólio permanecia na rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda paulistana, lugar para onde foram endereçadas cartas de dezenas de correspondentes de Mário, e de onde partiram tantas missivas para jovens escritores e velhos amigos.

Mário determinou, em uma carta-testamento, que a correspondência por ele recebida permanecesse lacrada durante 50 anos, a partir da data de sua morte, ocorrida em 1945. Dessa maneira, decorrido o tempo exigido pelo escritor, tempo de espera e curiosidade para os interessados na obra do criador de *Macunaíma* e na história do modernismo brasileiro, chega-se a 1995. As cartas, puderam, enfim, revelar-se. Uma nova etapa iniciou-se nessa trajetória marcada por datas e, em especial, por um itinerário caracterizado pelo empenho de pesquisadores, cujo principal objetivo foi, e ainda é, disponibilizar o acervo do correspondente contumaz à consulta pública.

7.796 documentos no arquivo Mário de Andrade constituem o conjunto, dividido em correspondência

ativa, passiva e de terceiros, formado por cartas, bilhetes, telegramas, postais, ofícios etc. Um material caudaloso, cujo processo de classificação, por si só, preencheria páginas de uma resenha que se propusesse a historiar esforços. Nomes e datas continuariam a frequentar esse texto, em reconhecimento ao ofício do pesquisador, tendo em vista que o objeto desta resenha, a edição eletrônica do *Catálogo da série Correspondência de Mário de Andrade*, não deixa de ser fruto de fases anteriores que lhe serviram de suporte. Essas etapas e os pesquisadores que delas participaram, mencionados na apresentação do catálogo, não cabem infelizmente no espírito de uma resenha.

A edição resultou do projeto apoiado pela VITAE, *Edição eletrônica do catálogo da Correspondência Mário de Andrade*, pesquisa coordenada e preparada pelos professores Telê Ancona Lopez, Marcos Antonio de Moraes e Tatiana Maria Longo dos Santos, contando com a participação do programador Patrick Josef Levy. O catálogo, em versão eletrônica, utiliza ferramentas modernas para facilitar a localização de cartas, postais, telegramas etc. no arquivo Mário de Andrade. Navega-se pelo epistolário mariodeandradeano através do CD-ROM, ou acessando o *site* do IEB (www.ieb.usp.br). O interessado preenche campos de um banco de dados, tais como destinatário, remetente, data, local; o primeiro resultado da busca expõe informações gerais. Escolher Cândido Portinari como remetente, por exemplo, revela, inicialmente, a existência de 65 registros. As informações contidas nessa primeira fase da pesquisa incluem código de classificação do documento na Série, remetente, destinatário e data. Ao clicar o item código, novos dados surgem em outra página, na análise documentária: o tipo (carta, bilhete, cartão-postal), a materialidade, considerando o instrumento da escrita, as medidas e o estado de conservação do papel; vêm acompanhados do resumo da mensagem. Como ilustração da síntese do assunto tratado nas cartas, operada pelo Catálogo, vale recuperar duas missivas de Cândido Portinari. Na primeira, escrita em fevereiro de 1941, Mário será informado da conclusão de pintura na capela de Brodósqui, no interior de São Paulo. Na outra, datada de 15 de outubro de 1944, ficará sabendo do trabalho entusiasmado do amigo nos afrescos do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro.

O *CD-ROM* acolhe verbetes biográficos e notas da pesquisa que esclarecem as circunstâncias da troca epistolar; inclui reproduções de fotografias dos remetentes e do escritor, de quadros referidos nas cartas, de dedicatórias em livros, de cartões-postais etc. Traz ainda a relação completa dos correspondentes, ensaios de Antonio Candido, Marcos Antonio de Moraes e Telê Ancona Lopez, assim como cronologia da vida/obra e da correspondência de Mário de Andrade. Cumpre ressaltar que, pela primeira vez, no Brasil se disponibiliza, com tão largo alcance, uma classificação de correspondência.

A edição eletrônica do *Catálogo da série Correspondência de Mário de Andrade* se afirma como um trabalho minucioso que permite o cruzamento de grande número de dados relativos à biografia de Mário e à de seus correspondentes, bem como aos projetos artísticos e ideológicos do movimento de vanguarda no Brasil. O fragmentário, tão característico das novas *media*, encontra nesse CD-ROM uma organicidade que cabe ao pesquisador/navegador refazer, ao toque do teclado.

Paulo José da Silva Cunha é mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP.

POSTA RESTANTE

Por falar em cartas...

André da Costa Cabral
Marcos Antonio de Moraes

AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Gêneros de fronteira*: cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo, Xamã/Centro Ángel Rama, 1997.

AMED, Fernando. *As cartas de Capistrano de Abreu*: sociabilidade e vida literária na *belle époque* carioca. São Paulo: Alameda, 2006.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. Cartas do editor em revistas brasileiras: marcas de envolvimento. In: PRETI, Dino Fioravante (Org.). *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 129-60.

—. O gênero carta: estratégias linguísticas e interação social. In: LOBO, Tânia; RIBEIRO, Ilza; CARNEIRO, Zenaide; ALMEIDA, Norma (Orgs.). *Para a história do português brasileiro*: novos dados, novas análises. Salvador: EDUFBA, 2006.

ANGELIDES, Sophia. Carta e literatura. In: *Carta e literatura*: correspondência entre Tchékov e Górki. São Paulo: Edusp, 2001, p. 15-26.

ANTELO, Raul. Lixeratura: a carta e o destino. *Literatura e Sociedade*. (São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo), nº 3, p. 34-42, 1998.

BARROS NETO, João Pinheiro. *Administração pública no Brasil*: uma breve história dos Correios. São Paulo: Annablume, 2004.

BASTOS, Maria Helena Câmara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Orgs.). *Destinos das letras*: história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2002.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. *Por parte de mãe*: reflexões autobiográficas. Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

BATISTA, Paula Virgínia Pinheiro. *Capistrano de Abreu e a correspondência feminina*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

BEDÊ, Ana Luiza Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em* A barca de Gleyre. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2007.

BERGAMASCHI, Heloísa Délia Eberle. *Abramo e seus filhos*. Cartas familiares 1920-1945. Caxias do Sul: EDUCS, 2005.

BOVO, Cassiano Ricardo Martines. *Os correios no Brasil e a organização racional do trabalho*. São Paulo: Annablume, 1997.

BUSSOLOTTI, Maria Apparecida Faria Marcondes. *Proposta de edição da correspondência inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CABRAL, Simone Garrido Esteves. *Bandeira: a poética do compromisso*. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de. *Carta e escrita*. Campinas, 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

CANDIDO, Antonio. Cartas de um mundo perdido [1989]. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.54-63.

—. As cartas do voluntário [1958]. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 223-8.

CARDOSO, Marília Rothier. Jogo de cartas, uma leitura da correspondência de Machado de Assis. *O Eixo e a Roda* (Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais), nº 4, p. 59-70, nov. 1985.

CARVALHO, Carlos Alberto de. *Manuel da Nóbrega*: das cartas ao diálogo sobre a conversão do gentio. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CASSAL, Sueli Tomazini Barros. *Amigos escritos*: correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2002.

CATELLI, Rosana Elisa. *A correspondência da família Pacheco e Chaves*: uma análise das práticas femininas da elite paulistana 1890 - 1930. Campinas, 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

CHAMIE, Mário. *Caminhos da carta*: uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha. Ribeirão Preto: Funpec Editora, 2002.

CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Livros de Portugal, 1943.

DALTOZO, José Carlos. *Cartão-postal, arte e magia*. Presidente Prudente: Gráfica Cipola, 2006.

DIAS, Maria Luiza. *Suicídio*: testemunhos de adeus. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DIMAS, Antonio. De Gilberto Freyre para Fidelino de Figueiredo. In: MATOS, Edilene et al. (Org.). *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2003, p. 125-32.

EULÁLIO, Alexandre. Em torno de uma carta. In: CALIL, Carlos Augusto; BOAVENTURA, Maria Eugênia (Orgs.). *Livro Involuntário*: Literatura, História, Matéria & Modernidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 207-21.

FARIA, Marcos Roberto de. *As representações de escola, ensino e aluno nas cartas de Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e Antonio Blázquez*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FAURI, Ana Letícia. *Erico Verissimo*: a epístola como expressão do literário. Porto Alegre, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

FELICIANI, Mário Rui. *Quando o carteiro chegar*: Fotografias. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

FERREIRA, Armando Olivetti. *Pontos cordiais: as cartas brasileiras de Elizabeth Bishop*.

São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie.

FERREIRA, Maria Cristina. *As vozes negadas do feminismo*: uma análise discursiva em cartas de aconselhamento. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO JR., Nestor Pinto. *Pela mão de Gilberto Freyre ao menino de engenho*. João Pessoa: Ideia/Funesc, 2000.

FLORINDO, Girlane Maria Ferreira. *Braga: Correspondências*: imprudente ofício é este, o de viver em voz alta. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

FRAGA, Rose Mary do Nascimento. *Cartas de leitores em jornais do século XIX*. Recife, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação. Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Amor e desejo. Cartas de Mário de Andrade a Portinari: uma questão de sobrevivência. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 323-38.

GALVÃO, Walnice Nogueira. À margem da carta. In: *Desconversa* (ensaios críticos). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 154-63.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Orgs.). *Prezado senhor, prezada senhora*: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOH, Simone Strelciunas. *Metalinguagem e oralidade em Monteiro Lobato*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. A carta patente de Mário de Andrade ou a relação transitiva de escrever cartas. In: *Estudos Linguísticos e Literários*. (Salvador), nº 14, p. 79-91, dez. 1992.

GOTLIB, Nádia Battella. Hibridismo e o gênero epistolográfico. In: CHAVES, Rita de Cassia Natal; MACÊDO, Tania Celestino de (Orgs.). *Literaturas em movimento*: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 113-23.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996, 26 p. Papéis Avulsos, n. 27.

—. *Contrapontos*: notas sobre correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. Papéis Avulsos, n. 47.

HANSEN, João Adolfo. Cartas de Antônio Vieira (1626-1697). In: VIEIRA, Antonio. *Cartas do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2003, p. 7-74.

—. Correspondência de Antônio Vieira (1646-1694): O Decoro. In: *Discurso*. (São Paulo), n. 31, p. 259-284, 2000.

IONTA, Marilda Aparecida. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2007.

KIEFER, Charles. *Mercúrio veste amarelo*: a poética nas cartas de Mário de Andrade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

KOENEN, Arlete. *Para uma história do intelectual Mário de Andrade* (Mário de Andrade através de sua correspondência), Rio de Janeiro, 1992. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LACOMBE, Maria do Carmo Dutra. *Correios no Brasil*. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1990.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. *Matraga* 14. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a. 9, n. 14. Rio de Janeiro. Editora Caetés, 2002.

LEMOS, Renato (Org.). *Bem traçadas linhas*: a história do Brasil em cartas pessoais. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

LINS, Ronaldo Lima. Caro amigo: as cartas e a construção da identidade moderna. In: *Revista do Livro*, n.45, Ano 14, outubro 2002. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, p. 179-90.

LOPEZ, Telê Ancona. Cartas de Mário de Andrade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano IV, nº 158, 19 jun. 1983, Suplemento Cultura.

MORAES, Letícia Nunes de Goes. *A dança efêmera dos leitores missivistas na revista* Realidade *(1966 -1968)*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar*: a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.

—. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura* [SBPC]. (São Paulo), v. 59, n.1, p. 30-32, jan.-mar. 2007.

MOREAU, Filipe Eduardo. *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*. São Paulo: Annablume, 2003.

MUHANA, Adma Fadul. O gênero epistolar: *diálogo per absentiam*. In: *Discurso. Revista do Departamento de Filosofia da USP*. (São Paulo), n. 31, p. 329-345, dez.-jan.-fev. 2000.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. *Transcendência, poder e cotidiano*: as cartas de missionário do padre Antônio Vieira. Rio de Janeiro: Atlântica Editora/EDUERJ, 2004.

—. Para uma teoria da carta – Notas de pesquisa. In: *As máscaras da totalidade totalitária*: memória e produção sociais. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

NUNES, Cassiano. *A correspondência de Monteiro Lobato*. Brasília: Roberval, 1998.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. *Correspondência e vida de Paulo Leminski*: f(r)icção de t(r)aços ou essa fúria que quer seja lá o que flor. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Maria Inez Vieira de. *Mário de Andrade* – mesma data, várias cartas e um arquivo de criação literária. Niterói, 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Universidade Federal Fluminense.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade*: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa. Belo Horizonte, 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

PANTALEONI, Nilvia Terezinha da Silva. *As cartas de Ruy Barbosa a Maria Augusta e de Monteiro Lobato a Purezinha:* a interação por escrito e as metáforas do amor. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PÉCORA, Alcir. A arte das cartas jesuíticas do Brasil. In: *A máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p.17-68.

PENTEADO, Jacob. *Memórias de um postalista*. São Paulo: Martins, 1963.

PINTO, Edith Pimentel. A linguagem das cartas. In: *O português popular escrito*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1996, p. 57-90.

PIRES JÚNIOR, Sidney Oliveira. *Embates de um intelectual modernista*. Papel do intelectual na correspondência de Mário de Andrade. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

POMPÍLIO, Berenice Wanderley. *Cartas de leitor*: tribuna de cidadania em uma abordagem sociodiscursiva. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada ao Ensino) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PRADO, Antonio Arnoni. A correspondência entre Lima Barreto e Monteiro Lobato. In: *Trincheira, palco e letras*: crítica, literatura e utopia no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 207-15.

QUEIROZ, Raymundo de Galvão. *O que é filatelia*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Uma leitura do Modernismo*: cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ROQUETTE, J. I. Das Cartas. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Código do Bom-Tom ou Regras da Civilidade e de Bem Viver no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALOMON, Marlon. *As correspondências*: uma história das cartas e das práticas de escrita no Vale do Itajaí. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas; Ora (direis) puxar conversa!; Destinos de uma carta. In: *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao Sol Carta é Farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. Rio de Janeiro: Annablume, 1998.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. *A Carta e as cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

SILVA, Márcia Rios da. *O rumor das cartas*: um estudo da recepção de Jorge Amado. Salvador: Fundação Gregório de Matos/ UFBA, 2006.

SIMÕES, José da Silva. *Sintaticização, discursivização e semanticização das orações de gerúndio no português brasileiro*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Filologia e Língua portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

SOTO, Ucy. *Cartas através do tempo*: o lugar do outro na correspondência brasileira. Niterói: Eduff, 2007.

SOUZA, Pedro de. *Confidências da carne*: o público e o privado na enunciação da sexualidade. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

STELLA, Paulo Rogério. *Ordem? Qual ordem? A circulação de valores em um arquivo de correspondência de um grupo escolar (1905 – 1911)*. São Paulo, 2006. Dissertação (Doutorado em Linguística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

STOLTZ, Roger. *Cartas de imigrantes*. Porto Alegre: Edições EST, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. Autorretrato por um Outro; Cabral – Bandeira – Drummond. In: *A Voz e a Série*. Belo Horizonte: Sette Letras/Editora UFMG, 1998, p. 257-93.

—. O romance epistolar e a virada do século: Lúcio de Mendonça e João do Rio. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. p. 211-225.

TIN, Emerson. *Em busca do "Lobato das cartas"*: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brasil. 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa*: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. Araraquara, 1993. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista.

André da Costa Cabral é mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP.

Marcos Antonio de Moraes é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:
Teresa revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 - Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840 e-mail teresalb@usp.br

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas, 4 palavras-chave, *abstract* e *keywords*. Pede-se que o autor encaminhe breve nota biográfica indicando nome completo, local em que leciona e/ ou pesquisa, área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em arquivo eletrônico, por *e-mail*, na seguinte configuração: *Windows 98* ou superior, fonte *Times* 12, espaço 1,5, máximo de 15 páginas [30.000 caracteres com espaço]. Para citações fora do texto reduzir para corpo 11. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir em itálico. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial.
A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Endereço para correspondência
Address for correspondence
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 - Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840
e-mail teresalb@usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Capa carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade [21 dez. 1925]
[transcrita em *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000. Manuscrito no Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo].
Preparação Carmen Simões
Revisão e normatização Aline Ulrich, André da Costa Cabral, Arlindo Rebechi Jr., Bianca Ribeiro Manfrini, Ieda Lebensztayn, Paulo José da Cunha Silva e Ricardo Carvalho.
Revisão das provas Bia Lopes, Fernanda Guarnieri, Ieda Lebensztayn, Marcos Antonio de Moraes, Tatiana Longo Figueiredo e Raul Drewnick.
Projeto gráfico Elaine Ramos
Editoração Jussara Fino
Desenhos Thiago Honório
Sem título, 1999/2000.
Bastão de óleo e grafite sobre papel.

Formato 20.5 x 25.5 cm
Tipologia Minion Pro e Myriad Pro
Papel Offset 90 g/m² e Chamois Fine 80 g/m²
Número de páginas 440
Tiragem 1.500

Ctp, impressão e acabamento
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1.921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br
livros@imprensaoficial.com.br
SAC Grande São Paulo 11 5013.5108 | 5013.5109
SAC Demais localidades 0800 0123 401

Distribuição
Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
Tel. Fax. [55 11] 3816.6777
editora34@editora34.com.br

COLEÇÃO ENSAIOS

A INCONSTÂNCIA DA ALMA SELVAGEM Eduardo Viveiros de Castro

CORAÇÃO PARTIDO Davi Arrigucci Jr.

A PROSA DO MUNDO Maurice Merleau-Ponty

SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA Marcel Mauss

A SOCIEDADE CONTRA O ESTADO Pierre Clastres

O OLHAR E A CENA Ismail Xavier

ARQUEOLOGIA DA VIOLÊNCIA Pierre Clastres

O OLHO E O ESPÍRITO Maurice Merleau-Ponty

A CADEIA SECRETA Franklin de Mattos

TRINCHEIRA, PALCO E LETRAS Antonio Arnoni Prado

A DINÂMICA DA CULTURA Eunice Ribeiro Durham

MÁRIO PEDROSA: ITINERÁRIO CRÍTICO Otília Beatriz Fiori Arantes

ADIVINHADORES DE ÁGUA Eduardo Escorel

EXPERIÊNCIA CRÍTICA Ronaldo Brito

APROXIMAÇÕES Fernando A. Novais

SITUAÇÕES I Jean-Paul Sartre

PASSOS DE DRUMMOND Alcides Villaça

A FILOSOFIA E SUA HISTÓRIA Gérard Lebrun

A UTOPIA NO CINEMA BRASILEIRO Lúcia Nagib

SERTÃO MAR Ismail Xavier

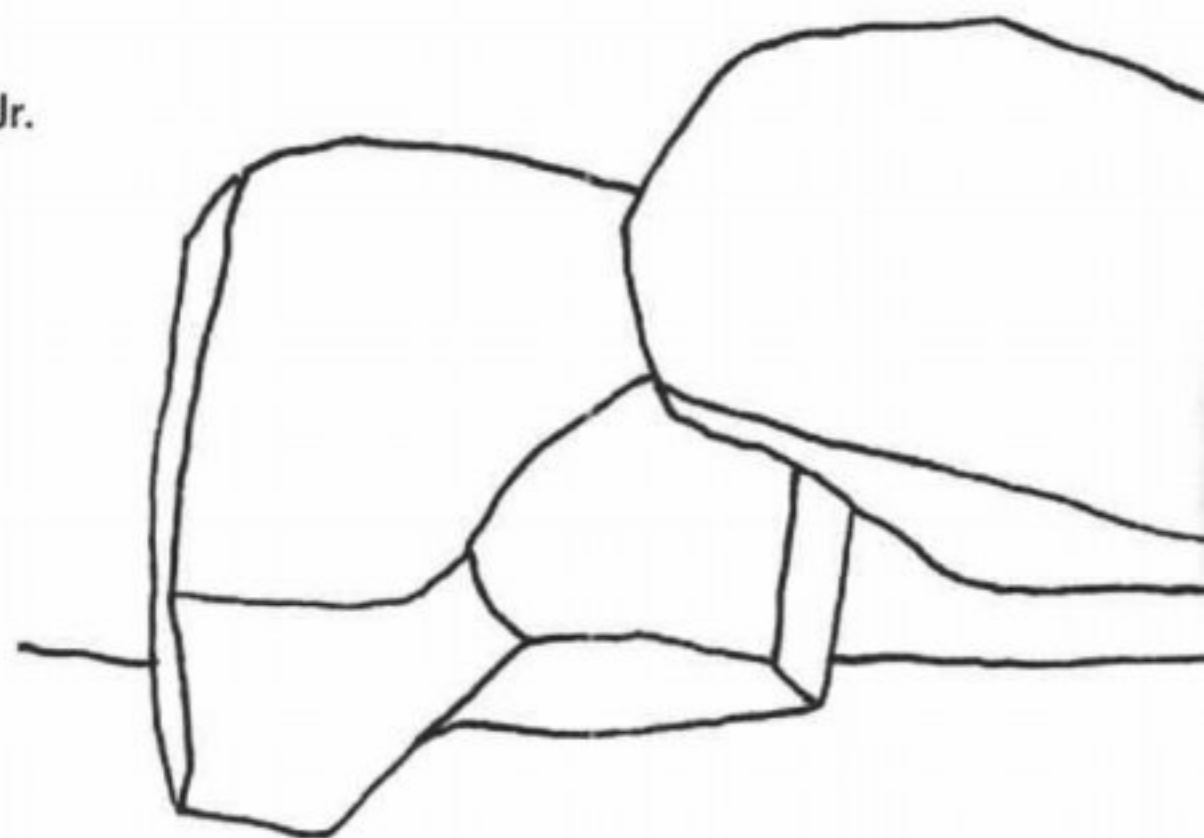
DA POESIA À PROSA Alfonso Berardinelli

ROMANCE DAS ORIGENS, ORIGENS DO ROMANCE Marthe Robert

A PASSAGEM DO TRÊS AO UM Leopoldo Waizbort

A VERDADE DA POESIA Michael Hamburger

A RETÓRICA DE ROUSSEAU E OUTROS ENSAIOS Bento Prado Jr.

ANTROPOLOGIA ESTRUTURAL Claude Lévi-Strauss

COLEÇÃO ÁS DE COLETE

LERO-LERO [1967-1985] Cacaso

ANTOLOGIA Adília Lopes

SETE PRAGAS DEPOIS Antonio Cisneros

A ROSA DAS LÍNGUAS Michel Deguy

POEMAS [1968-2000] Francisco Alvim

POESIA REUNIDA [1969-1996] Orides Fontela

BELVEDERE [1971-2007] Chacal

TRABALHAR CANSA Cesare Pavese

SÉRIE BOLSO

METADE DA ARTE [1991-2002] Marcos Siscar

CAVEIRA 41 Age de Carvalho

COMEÇO Nathalie Quintane

PLANOS DE FUGA Tarso de Melo

QUASE UMA ARTE Paula Glenadel

MINIATURAS KINÉTICAS [1997-2004] Anibal Cristobo

MÚSICA POSSÍVEL Fabiano Calixto

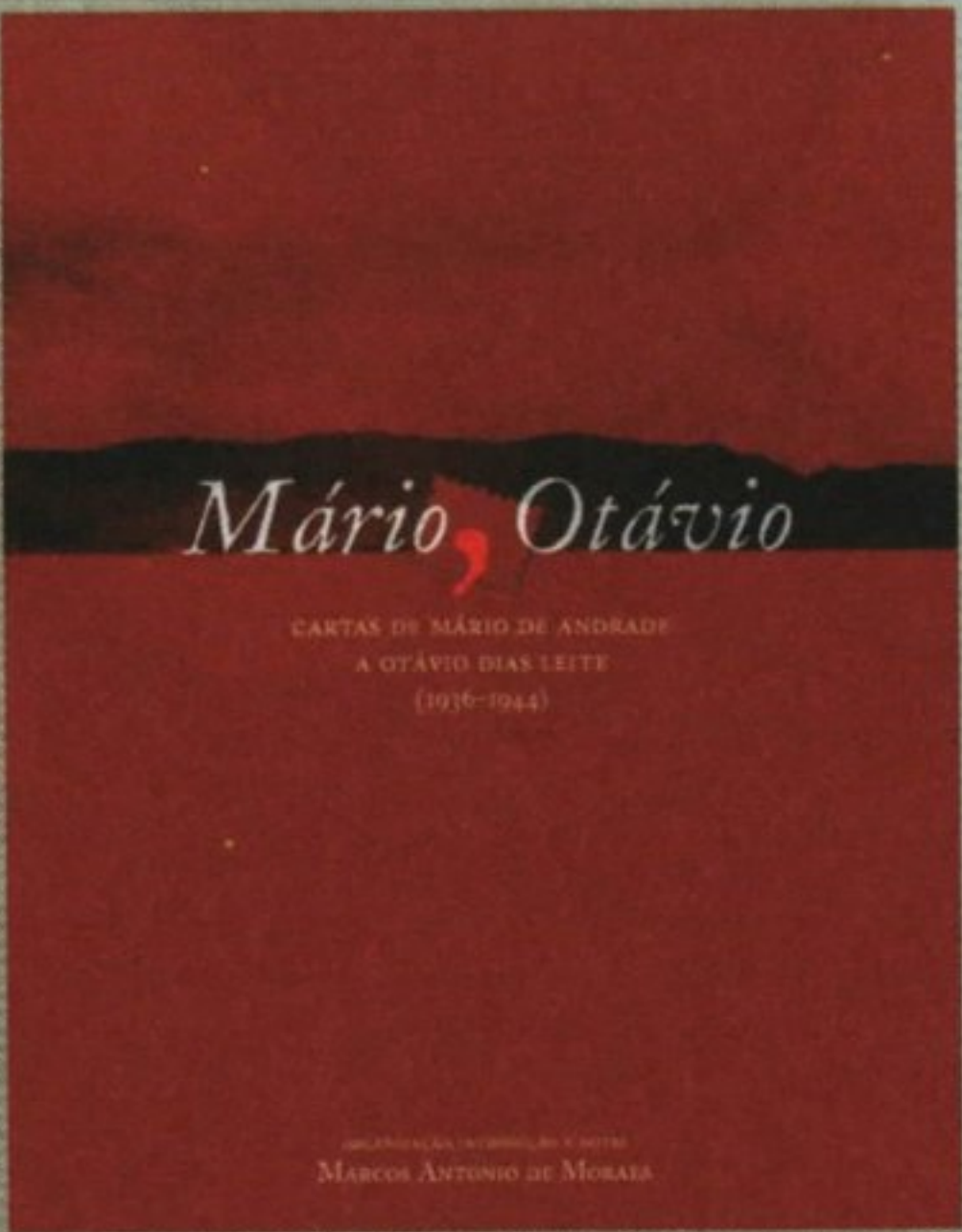
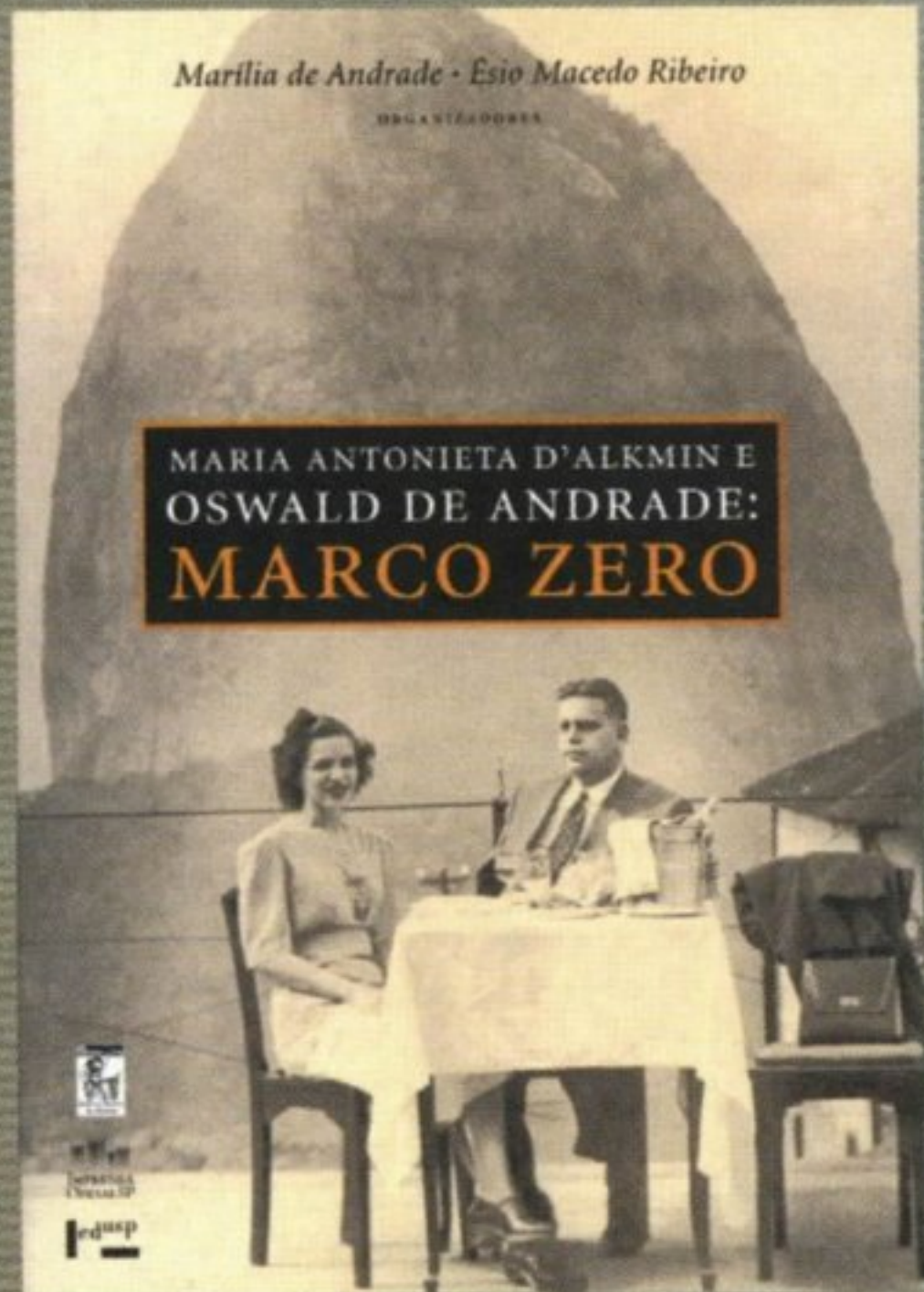
POEMAS [1975-2005] Júlio Castañon Guimarães

RILKE SHAKE Angélica Freitas

A CADELA SEM LOGOS Ricardo Domeneck

20 POEMAS PARA O SEU WALKMAN Marília Garcia

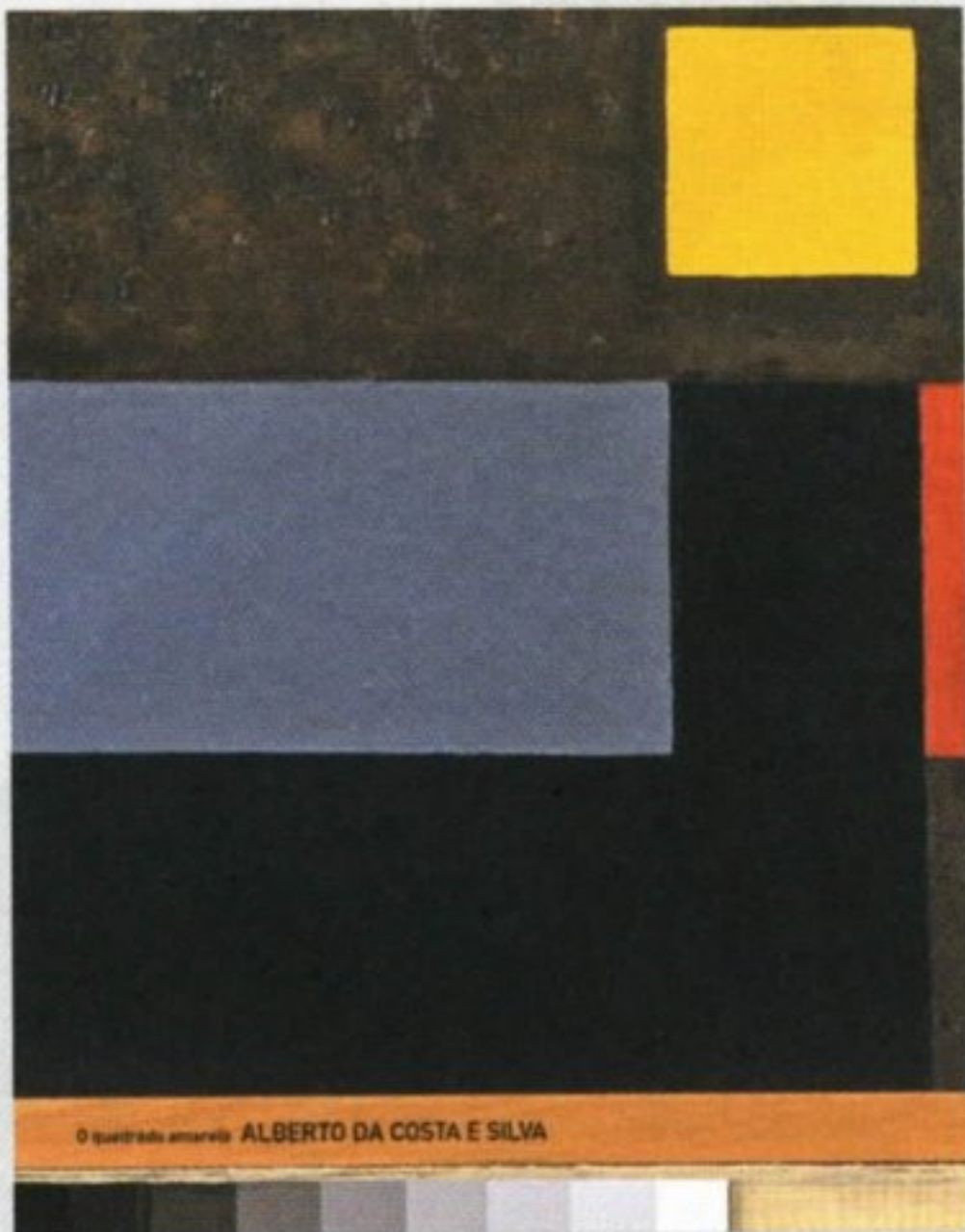
COSACNAIFY

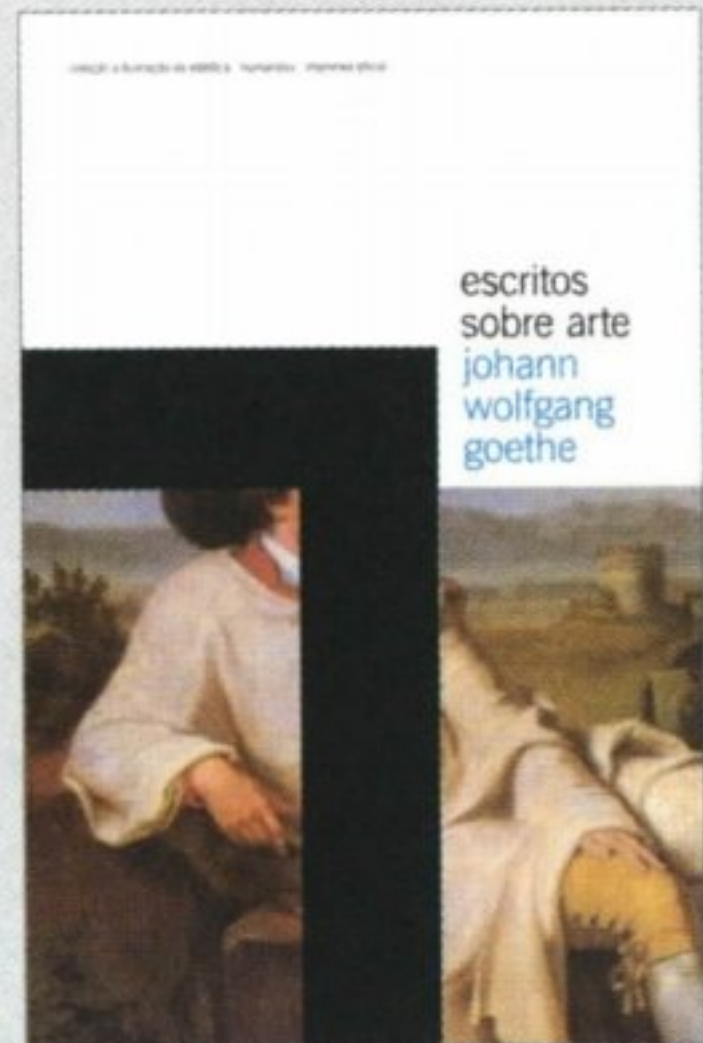
epistolografia

Mário, Otávio
Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)
Marcos Antonio de Moraes

Marco Zero
Maria Antonieta D'Alkmin e Oswald de Andrade

Quando o carteiro chegar
Mário Rui Feliciani

Imprensa Oficial | Edusp | IEB | Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes

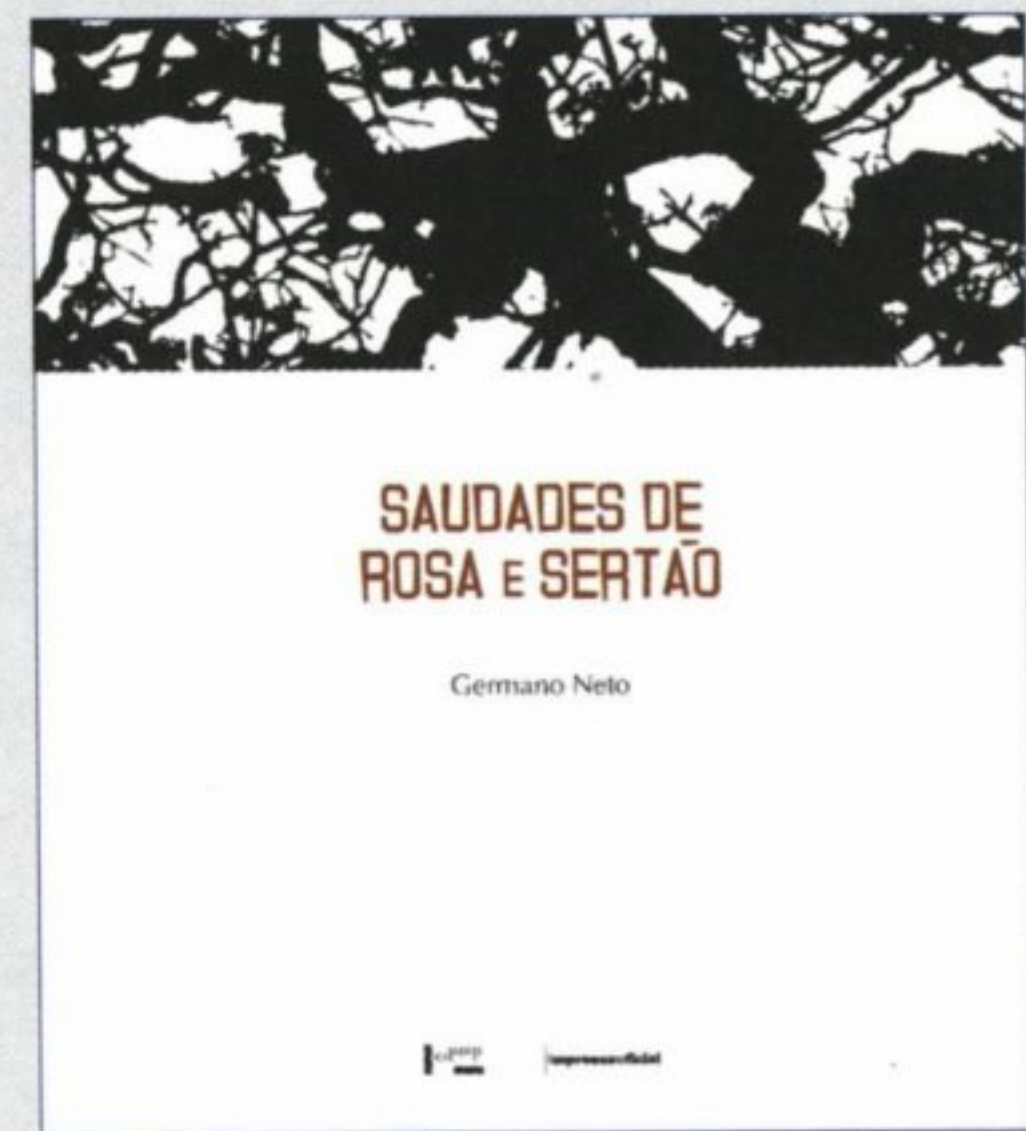
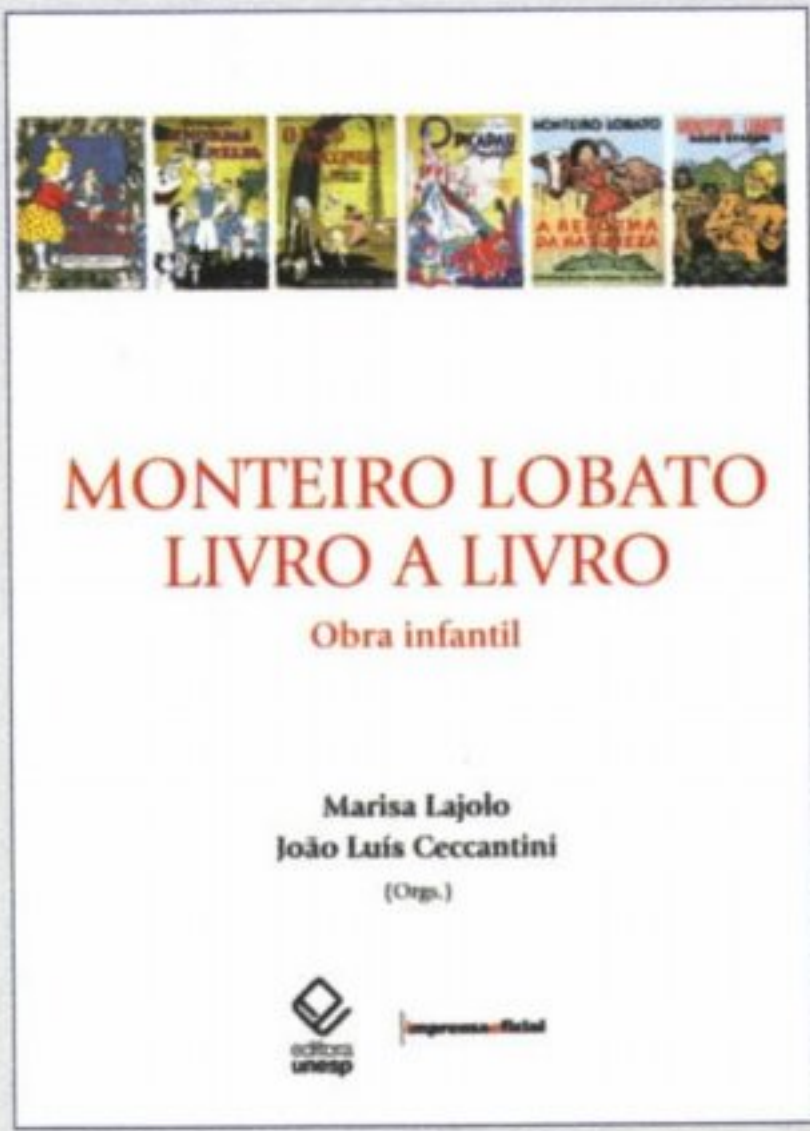
próximos lançamentos

Uma tarde destas
José Roberto Melhem
Imprensa Oficial

O quadrado amarelo
Alberto da Costa e Silva
Imprensa Oficial

coleção a formação da estética

Escritos sobre Arte
Johann Wolfgang Goethe
Imprensa Oficial | Humanitas

Viagem de um alemão à Itália
Karl Philipp Moritz
Imprensa Oficial | Humanitas

As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio
Charles Batteux
Imprensa Oficial | Humanitas

nossos clássicos

Saudades de Rosa e Sertão
Germano Neto
Imprensa Oficial | Edusp

Monteiro Lobato - Livro a livro
Marisa Lajolo e João Luís Ceccantini | orgs.
Imprensa Oficial | Unesp